Marilena ILIEŞIU

POVESTEA POVEŞTII ÎN FILMUL ROMÂNESC

(1912-2012)

II 442 764
BCU IAŞI

CINEMA

POLIROM

II 442 764
BCU IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CINEMA

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Carte apărută cu sprijinul Uniunii Cineaștilor din România.

© 2013 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Fotogramă din filmul *După dealuri* – Director de imagine Oleg Mutu

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

ILIEȘIU, MARILENA

Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012) / Marilena Ilieșiu. – Iași: Polirom, 2013
Bibliogr.
Index

ISBN print: 978-973-46-3338-8
ISBN ePub: 978-973-46-3454-5
ISBN PDF: 978-973-46-3455-2

791.43(498)"1912/2012"

Printed in ROMANIA

BCU "STEFAN CEL MARE" UNIVERSITY LIBRARY

Marilena ILIEŞIU

655223

POVESTEA POVEŞTII ÎN FILMUL ROMÂNESC (1912-2012)

ALE

0 000010 43120 BCU IAŞI

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POLIROM
2013

MARILENA ILIEȘIU este asistent de cercetare științifică, doctor în cinematografie și media la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, București. A fost redactor la revistele *ProCinema* și *Cinema*. De asemenea, este critic de film, producător la Studioul Video Art și membră a Federației Internaționale a Criticilor de Film (FIPRESCI).

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

23 NOV. 2015

Argument

Istoria filmului românesc relevă traseul unei povești care trece din faza primitivității (primitivitatea privește asimilarea noilor mijloace tehnice, dar și de expresie cinematografică – *Independența României*, 1912) la cea a configurărilor premoderne (*Maiorul Mura*, 1927), ajungând la o totală stăpânire a construcțiilor narative cu *O noapte furtunoasă* (1942).

Raportarea permanentă a cinematografului la timpul prezent, capacitatea sa mobilizatoare și formatoare fac ca presiunea propagandei să distorsioneze povestea, să o folosească drept instrument ideologic (perioada 1949-1989). Momentul *La „Moara cu noroc"* (1956) marchează repunerea poveștii în termenii esteticii cinematografice, iar Pintilie și Ciulei aduc în arta narațiunii marca stilului personal, echilibrându-și operele prin structura poveștii (perfecta coeziune dintre linia narativă și registrul simbolic, vizual și sonor).

Apa ca un bivol negru (1970) este momentul în care se profilează un anumit tip de realism cinematografic, dar și o tendință estetică în aria narativă: povestea se poate sprijini simultan pe registrul verbal, vizual și sonor sau se pot configura predominante narative în oricare dintre cele trei planuri.

Consecințele momentului *Apa ca un bivol negru* sunt conștientizarea forței narative prezente în oricare dintre cele trei planuri și evoluția filmului românesc, fie prin configurarea unei povești echilibrate (linia Daneliuc), fie prin configurarea unei povești metaforizate, eclectice, predominant vizuale (linia Pița, Veroiu).

Noul val românesc propune o nouă formulă de cinema, o nouă poveste și o nouă estetică, pătrunzând adânc în intimitatea personajelor. Povești aparent anoste (boli, mici escapade, rutina cotidiană, răzbunări, lașități, frici etc.) leagă personaje comune de o lume care se descompune sincron cu desfășurarea filmului.

Lucrarea, un demers asupra devenirii poveștii în filmul românesc, încearcă să profileze datele și limitele fenomenului narativ în contextul istoric prin reliefarea motivelor și temelor evidente în peliculele reprezentative ale fiecărei perioade. Filme ce reflectă perfect starea unui moment sau a unei perioade, filme-cult, filme uitate, filme

regăsite sau reamintite sunt de fapt structuri esențiale din istoria filmului românesc privită ca un fenomen care articulează opere și creatori, teme și subiecte efemere, modele și fronde, devenite rapid, la rândul lor, modele.

Spațiul și timpul cinematografic sunt entitățile cele mai implicate în structura narativă cinematografică: în spațiul definit și de coordonata sa temporală se dezvoltă povestea, se reflectă în semnele din care este compusă, se concentrează în puncte de simbolizare narativă. Spațiul-timpul și narațiunea au o configurare simultană, se determină reciproc, coexistă în limitele ecranului.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. Primitivismul narativ şi prefigurarea limbajului cinematografic (1912-1942)

La începutul secolului XX, apariţia cinematografului transfera naraţiunea din planul temporal în cel spaţial, din planul literar în cel vizual. Structurile de formare, dar şi de receptare narativă funcţionau încă după un model literar, chiar dacă teatrul impusese modelul narativ spectacular, iar artele vizuale aduceau la nivelul imaginii o poveste desfăşurată în planuri succesive sau rezultată dintr-un joc al simbolurilor dispuse în diverse planuri.

Cinematograful era, este şi va fi în mod indestructibil legat de naraţiune: toate experienţele senzoriale pe care le trăia spectatorul filmelor fraţilor Lumière se închegau în jurul unei poveşti – dorite sau nu de autori – şi, nu întâmplător, Méliès, intuindu-i potenţialul, impunea modelul naraţiunii dezlănţuite, totale, adaptate noilor mijloace de expresie. Magia cinematografului îl plasa pe spectator nu doar în obscuritatea sălii de cinema, alături de cospectatori, ci îl proiecta într-un univers personal, de tip oniric, în care naraţiunea era structura ce ordona datele noii lumi.

În cinema, povestea este suportul, scheletul pe care se inserează noile structuri de expresie, prin ea se stabileşte feedbackul dintre nivelul lingvistic şi cel nonlingvistic.

În timpul marelui mut, receptorul era supus nu doar unei noi maniere de receptare narativă, ci unui nou cod al poveştii care închega în jurul său o altă spaţio-temporalitate, un ritm revizuit al desfăşurării evenimenţiale, noi raporturi denotativ-conotativ şi cuvânt-imagine, o restructurare a planurilor semantice ale operei. Cuvântul căpăta nu doar materialitate (rostit de şi adresat unui actant sau spectatorului), ci era integrat într-o

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

nouă structură ligvistico-vizuală, așa cum remarcă Roland Barthes, în „ceva ce a trecut prin fața aparatului de filmat, iar poza este luată și negată de suita continuă a imaginilor" (Barthes, 2009).

Încă legată în mod ombilical de literatură, „povestirea primitivă" (formulă lansată de Tzvetan Todorov în analiza *Odiseei* lui Homer din antologia *Pentru o teorie a textului*) avea, în plan cinematografic, respirouri literare – inserturile –, manevra codurile narațiunii literare, fiind plasată într-un decor ce menținea spațiul închis în două dimensiuni, care anulau profunzimea și volumul. Informația de tip narativ era oferită în bloc, fără flexibilizarea pe care o vor aduce ulterior montajul și fraza cinematografică care asamblează unități cinematografice neuniforme. Temporal, narațiunea primitivă cinematografică avea un ritm tipic al rostirii, articulată în propoziții și fraze, o sintaxă de tip verbal.

Narațiunea nu-și stabilise codurile extralingvistice, încă nu fixase conexiunile cu un spațiu și un timp proprii, cu o simbolistică dinamică, nu adaptase vechile probe și performanțe ale eroilor la noul tip de discurs. Axată pe personaje, povestirea cinematografică a epocii părea să le extragă din spațiu și din timp, să le proiecteze într-o avanscenă rarefiată, populată cu obiecte semnificative și simbolice, pe care le ordona într-un spațiu artificial, construit, decupat, rupt din cel natural. Puținele obiecte care populează spațiul cinematografic al perioadei au o puternică încărcătură simbolică, ele sunt mărcile unor mituri, în accepțiunea propusă de Roland Barthes (Barthes, 1997), indicii unei simbolistici colective, contururile palpabile ale unor fantasme de grup.

În perioada mută, cinematograful făcea primii pași spre găsirea mijloacelor proprii de transfigurare, spre conceperea noilor structuri estetice, introducând abstractizarea, esențializarea și simbolizarea în chiar miezul naturalului.

De atunci și până astăzi, pe traiectul estetic al cinematografului au apărut formule de transfigurare care funcționează în aria realității, respectând legile sale, dar care ajung să se impună ca structuri autonome, cu reguli și limbaj propriu. Această dublă esență a cinematografului a fost, este și va fi șansa și blestemul său estetic. Iar în acest binom, povestea are locul său bine stabilit.

Pentru filmul românesc, 1911 este anul gradului zero al povestirii cinematografice. De la un punct zero nu se poate porni decât apelând la formule, la tipare deja asimilate de conștiința narativă a creatorului și, respectiv, a receptorilor.

Primele filme, făcute în 1911, sunt: o melodramă – *Amor fatal* –, un basm – *Înșir-te mărgărite* – și un film istoric, din seria epopeii naționale – *Războiul 1877-1878, româno-turc.*

În basm, regăsim formele primare ale narațiunii, modelele fundamentale de structurare evidențiate de Propp (antologia *Pentru o teorie a textului*), eroii perfect funcționali (în raport cu probele) și extrem de ficționali (basmul este o ficțiune ideală, totală și independentă față de orice reper nonficțional).

Melodrama preia modelul basmului (actanți și probe), dar îl degradează, îl coboară într-o incintă casnică. Schema atemporală a basmului este adaptată la mediul domestic, păstrându-se ideea că un sentiment (iubirea împlinită), o stare matrimonială (căsnicia), un nou statut social (bogăția, îndestularea) sunt certificate prin asumarea unui număr de probe.

Dramatismul în melodramă este indus de necesitatea trecerii acestor probe, de depășirea obstacolelor și a interdicțiilor, de angajarea într-o luptă cu adversari reali (rivali, părinți, protectori, lideri sociali sau religioși) sau convenționali (prejudecăți, racile sociale, convenienețe). Dacă în basm traseul aventuros – în care sunt incluse și probele sentimentale – al fiecărui erou îi certifică încadrarea în modelul patern, în melodramă se ajunge adeseori la anularea acestei scheme. Tații sunt repudiați, anulați, negați de noua autoritate sentimentală instalată în viața eroilor. În epoca modernă, arhetipul Tatălui este înlocuit de cel al Erosului.

Melodrama demitizează eroii pe care-i preia din basm, repetă modelul probelor și performanțelor, dar îi plasează în cotidian, în zona salonului, a bucătăriei și a dormitorului. Eroul melodramei are statutul unui semizeu casnic, înnobilat de unicitatea dramei sentimentale pe care o trăiește, de lupta pe care o duce împotriva forțelor malefice cotidiene – opoziția părinților, gelozii, pulsiuni erotice, iubiri neîmpărtășite, invidii, comploturi, stavile sociale etc. El este unic prin individualitatea dramei personale și universal prin ubicuitatea ei. Ca și basmul, melodrama cultivă

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

maniheismul caracterologic: cei buni, avantajați sentimental, și cei răi, generatori de dramatism.

Filmul istoric este construit în aria intrigii de predestinare, remarcată de Todorov în *Povestirea primitivă* (Todorov, 1983), linie narativă care înlocuiește intriga de cauzalitate.

Structura narativă în filmul istoric este o suprapunere a trei planuri: supranarațiunea, legată de acea intrigă de predestinare, de lanțul evenimențial deja cunoscut, narațiunea propriu-zisă, în care personajele acționează conform principiilor narative (cauză – efect, interdicție – încălcarea interdicției, probe – performanțe), și subnarațiunea sau poziția creatorului (regizor, scenarist) față de evenimentul transfigurat. Marca autorului implică trecerea istoriei nu numai prin filtre individuale, ci și prin prismele ideologiilor asumate, prin lentilele distorsionante ale manipulării, prin furcile caudine ale comanditarilor, producătorilor și finanțatorilor. Supranarațiunea stabilește coordonate și limite, un sens evenimențial general, dar și punctele de aderență în care narațiunea se inserează în ansamblul narativ. Subnarațiunea poate distorsiona nu doar narațiunea (nivelul actanților și al funcțiilor lor), ci poate dinamita supranarațiunea, o poate reconfigura pe liniile de forță ale noii abordări. Filmul istoric nu este doar o viziune asupra trecutului, ci și o revizuire a lui.

În acest „bloc" al filmului istoric, personajul nu mai are „libertatea" ghidată din traiectul cauză – efect, ci este prins în mecanismul evenimentelor deja desfășurate, cunoscute și, eventual, manipulate (prin subnarațiune). Evoluția sa, traseul său narativ sunt fixate în coordonatele istorice ale unui spațiu și timp dat și interpretat, dar, la rândul lui, eroul generează și un spațiu-timp individual. Așa cum, în cadrul mitului, eroii rămân prizonierii propriei „mitologii" (Ulise nu-și poate anula sau nega destinul, într-un act de postdestinare), eroii filmului istoric au o predestinare în consens cu istoria, un praxis legat intim de evenimentele și ideologia epocii, dar sunt marcați și de o distorsionare aplicată de autorul cinematografic.

În filmul istoric românesc al perioadei, eroul este personificarea grupului pe care îl reprezintă, o particulă încărcată cu

toate energiile masei din care este desprins. El nu are o existență individuală, ci una exemplară, capătă alura statuară a unui monument omagial, pus să vegheze la marile răspântii ale istoriei. Povestirea primitivă nu individualizează, ci mai degrabă parcurge traseul invers, al mitificării. Aceasta nu intră în culisele psihologice ale actelor și opțiunilor, ci se plasează oarecum la distanță față de ele, consemnând doar spectaculosul, grandoarea, ritmul, eposul perceptibile la nivelul supranarațiunii. Eroii filmului istoric își asumă probe colective suportând consecințe în plan individual, își modelează psihologia și comportamentul în funcție de necesitățile supranarațiunii.

Despre soldați și justițiari: de la *Independența României* la *Haiducii*

Independența României (1912, scenariul: Petre Liciu, Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu, regia: Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu) impune un model narativ epopeic, cu eroi de care aparatul de filmat se apropie doar pentru a surprinde grandoarea grupului din care provin. Povestea abandonează eroul, manevrând grupuri de personaje: românii (țărani și combatanți), rușii și turcii. La erou se revine doar pentru a pune accentele emoționale, pentru a trece prin evenimentul individual la eposul global.

Peneș, Rodica, Cobuz, Carol I, regina, țarul și Osman Pașa sunt emblemele grupurilor încleștate în bătălia pentru un ideal național – independența. Destinul fiecăruia se pliază pe cel al grupului din care se desprinde – din grupul țăranilor adunați în agora sătească se detașează Peneș și Rodica, din cel al puterii, regele Carol I, regina și țarul, dintre combatanți, Cobuz, dintre inamici, Osman Pașa.

Firele destinelor individuale se pierd în țesătura mai amplă a istoriei: Peneș după înrolare dispare înghițit de regimentele combatante, Rodica, element decorativ în lumea bucolică a satului, reapare ca soră de caritate, Cobuz, personajul care face

legătura între lumea rurală și cea a armelor, își încheie rapid și eficient misiunea dramaturgică de Orfeu pe redută (călăuză muzicală spre moarte).

Secvența morții lui Cobuz aduce în același plan – un plonjeu din care lipsește cerul și în care percepem asperitățile unui pământ greu, amenințător – satul, câmpul de luptă și moartea. Secvența morții lui Cobuz încheie partea expozitivă, eliberând torentul dramatic, pentru apogeul din secvențele bătăliilor.

Povestea primitivă nu își copleșește personajele cu un exces de psihologie, ci le înzestrează cu o funcționalitate pasageră, adaptată la cursul narativ. Eroii basmelor, constrânși de conjuncturi, de obârșie, de prezența ființelor supranaturale, benefice sau malefice, de necesități de succesiune sau de salvare a comunității, de probele inițiatice la care sunt supuși, urmează cursul unei predestinări existențiale, care-i aduce în situația predecesorilor (modelul patern). În basm, importantă este păstrarea unei structuri, nu alterarea ei (acesta este rolul personajelor malefice).

În *Independența României*, eroul individual respectă predestinarea grupului și implicit își va asuma probele colectivității. Peneș și Rodica susțin aria deznădejdii colective în momentul mobilizării, Peneș este rănit, Rodica sfâșiată de durere, Carol I autoritar, brav, omniprezent, țarul integru, onest și sincer în cererea de ajutor adresată românilor prin ducele Nicolai, Osman Pașa înfrânt, dar demn. Dar tocmai secvențele construite în jurul eroilor individuali au o structură coerentă, legată, o compoziție centrată pe personaj, văzut ca miezul viu al unei structuri spațiale concentrice. Între personaj și spațiu se stabilește nu doar o relație de armonie, de coinfluențare și coființare romantică, ci una maternă – spațiul a generat și își protejează eroii-copii.

Aceste secvențe apar ca niște secțiuni făcute printr-un mediu format din straturi suprapuse care protejează ființele, le învelește în tecile obiectelor comune. Marele atu al acestui film de război este tocmai cuibărirea personajelor în carnea unui spațiu matern, în care se mișcă sigure, imperiale, imperturbabile, conștiente că poartă pe umeri nu date individuale, ci elanurile, freamătul și patosul unei lumi prinse în chinurile facerii istoriei.

Independența României este filmul spațiilor vaste, marcate de ape, promontorii sau copaci scheletici; singurele secvențe

de interior sunt cea din biblioteca regelui Carol și cea a înapoierii sabiei lui Osman Pașa. În exterior, oamenii sunt încleștați în bătălii sau în pregătirea lor; doar câteva scene de luptă se poartă la marginea unei localități, majoritatea fiind amplasate în spații largi în care lipsa limitărilor, a hotarelor creează senzația unui conflict fundamental, cosmic, de început de lume.

Spațial, *Independența României* se desfășoară în câteva zone: satul, câmpul de luptă, biserica, spitalul, spațiul debandadei, al înfrângerii și cel omagial.

Satul este zona cea mai pulsatilă, animată de mișcarea sătenilor, preluată din plan îndepărtat până în primul plan. Punctul în jurul căruia gravitează întreaga viață rurală este hora, plasată în centrul incintei și reluată în câteva secvențe de pe câmpul de luptă. În scena idilică a jocului pe timp de pace, casa este doar un indice spațial, golit total de sensul locuirii, al adăpostirii, al ascunderii. Țăranii, ființe sociale, așteaptă vestea mobilizării într-o dispunere premilitară. Din acest spațiu idilic, deschis, se pleacă la război nu dintr-o necesitate vitală (oamenii par fericiți, prinși în inerția „învârtitei" naționale), ci la un ordin al autorității supreme, regele și Consiliul de Coroană, plasați nu întâmplător într-un spațiu interior. Se creează astfel prima dihotomie interior – exterior și o segregare a personajelor în funcție de locuire, astfel că orice deplasare a regelui în zona deschisă are valoarea unei apropieri, a unei comunicări speciale cu supușii săi.

Sătenii adunați în spațiul public sunt viitorii cetățeni-soldați, care păstrează și pe câmpul de luptă impulsul horei din bătătură și care intră pe tărâmul morții în ritmul melopeii naționale. În planurile generale ale taberei române, dinamismul secvențelor este dat tocmai de horă, văzută ca o etichetă a identității naționale a combatanților.

Temporal, povestea se întinde pe durata unui război ce pare a se desfășura într-un timp încremenit într-o oră a după-amiezii. Uniformitatea luminii impune o monotonie temporală, o egalizare a momentelor semnificative, care par înșiruite într-o cronică orală a unui bard-curtean. Dar tocmai această manieră de atemporalizare scoate evenimentul din traseul timpului istoric și-l propulsează în mitologic.

Filmul nu dă senzația unei progresii, a unei desfășurări în timp, ci a unei expuneri simultane pe panouri decorative a momentelor cosmogonice semnificative, integrate apoi într-o frescă gigantică desfășurată în jurul eroilor amintiți.

Povestea are o structură difuză, cu câteva noduri semnificante, formate în jurul eroilor individuali. Într-o frescă în care reliefurile de prim-plan (eroii) sunt susținute de mulțimea eroilor de plan secund, are loc un transfer al probelor între cele două planuri. Peneș pare integrat, ca individ, în probele războiului, dar, pierdut în masa combatanților anonimi, le pasează masei de soldați. El își asumă doar performanța rănirii din încleștarea armată.

Și probele Rodicăi, prezentate inițial ca performanțe individuale, sunt asumate de masa femeilor prezentate în desfășurarea războiului, ea redevenind un personaj la finalul conflictului. Doar cei trei conducători, regele Carol I, țarul Rusiei Alexandru al II-lea și Osman Pașa, nu sunt supuși transferurilor narative, asumându-și permanent probele individuale pe care le traversează alături de ceilalți.

Spațiul satului în *Independența României* este organizat prin suprapunerea unor planuri succesive, cu imprimarea unei mișcări dinspre planurile îndepărtate (hora și căruța cu săteni) spre planul apropiat. Mișcarea oarecum divizată pe planuri se unifică în pulsația generală a masei de săteni, la aflarea știrii mobilizării generale. Scindați în două grupuri (bărbații în stânga, femeile în dreapta), sătenii refac masa inițială printr-o îmbrățișare generală, dansantă. Dacă inițial construcția cadrului miza pe adâncime, știrea mobilizării mută accentele compoziției pe o axă desfășurată de la stânga la dreapta cadrului, perceptibilă prin reunirea celor două grupuri de săteni. Deși structurat pe axa casei țărănești din stânga, spațiul se reordonează după noi axe în timpul desfășurării narative.

Spațiul bibliotecii regale este neutru, un simplu fond decorativ pe care se proiectează figura suveranului, ca într-un tablou votiv.

Câmpul de luptă este amorf, o întindere de pământ sterp, strivit de o fâșie îngustă de cer. Copacii, apele, promontoriile, redutele sunt accente spațiale care conduc privirea receptorului

spre verticală, spre cer, spre adâncimile solului sau spre orizontala desfășurării planurilor.

Prin maniera de filmare și prin amplasarea aparatului, scenele de luptă se desfășoară într-un spațiu dominat de pământ, cu redute, munți sau dealuri care se înalță amenințător spre un cer care ocupă, în majoritatea secvențelor de luptă, cel mult un sfert din ecran.

Momentul *Independența României* certifică existența, la nivel morfologic, a unui nou tip de semn narativ cinematografic, dar și a unei noi sintaxe narative care în fraza cinematografică îngloba informații lingvistice, elemente vizuale, coduri istorice și culturale.

Noul mod de a povesti, combinând cuvântul cu imaginea, folosind codurile ei culturale specifice, asimila pas cu pas date din fiecare încadratură, din noile sensuri de la nivelul unei secvențe, din forța derivată din alăturarea cadrelor, din puterea penetrantă a binomului vizual-ligvistic. La nivelul încadraturii, *Independența României* impunea ideea unei compoziții de tip foto-pictural, dar și tentativa de animare a acesteia, în ansamblul secvenței, prin imprimarea unei mișcări a personajelor în diversele planuri ale încadraturii (secvența horei) sau prin decuparea și montarea unor detalii semnificative (Peneș și Rodica în scena mobilizării). Prin desfășurarea secvențelor, se configura progresia narativă, văzută ca o acumulare de informații complementare extinse în două sau trei secvențe (hora din sat, deciziile din cabinetul regal, mobilizarea din sat). Liniile narative secundare (drama părăsirii satului, a despărțirii amorezilor Peneș și Rodica) se desfășurau subordonate sensului narativ general și acționând oarecum sub acoperirea lui.

După *Independența României*, în filmele următoare, povestea iese din regimul epopeic, se sedimentează pe personaje și pe traseele lor psihologice, comportamentale și relaționale. Filmele istorice fixează în limitele supranarațiunii melodrame și aventuri individuale, supune destinele la proba reprezentativității sociale, transformă individualul în tipic, iar tipul în prototip. O serie de melodrame pe fundal istoric aduc nu eroul la nivelul istoriei, ci istoria la nivelul eroului.

Cu *Haiducii* (1929), regizorul Horia Igiroșanu plasează în conturul unor râvnite „fresce de epocă" inspirate de legende populare elementele unei „drame de aventuri" (cum își autodefinește filmul), condimentate cu recuzita de gen: justițiari plasați între asupritori și asupriți, urmăriri implicate de această dispunere socială, aventuri galante, accidente, tensiune dramatică și sexuală provocate de travestiul Mihăiță-Victorița, cavalcade în decorul unei naturi surori cu cel obidit, cascadorii și echitație pe gustul femeii moderne, sportive, eliberate de sclavia casnică. Povestea este suma maximă de posibilități combinatorii între elementul natural, climatul social și grupul de eroi care-și agrementează actele de justiție socială cu idile lângă șaua calului.

Filmele cu haiduci din 1929 (*Iancu Jianu* și *Haiducii*), deși au acțiunea plasată în secolul al XIX-lea, aduc un aer de modernitate în plin secol XX: ritmul în care se înlănțuie probele și performanțele eroilor, modul în care se succedă încadraturile și secvențele, variațiile câmpului vizual care se lărgește pe măsura marilor spații naturale sau se concentrează asupra unor detalii semnificative fac din imaginea cinematografică un material maleabil, plastic în mâna sculptorului Igiroșanu.

Din melodramă în melodramă

Între 1912 și 1942 se produc 35 de melodrame, 35 de comedii, 12 filme de aventuri și 9 filme istorice (cu tente melodramatice sau de aventuri).

Și predilecția pentru melodrame sugerează cultivarea unei narațiuni bazate pe modelul primar al basmului. Eroul sau eroina sunt supuși la probe aparent insurmontabile – accesul interzis la un statut social superior, depășirea unor interdicții sociale, religioase, de clasă, în numele unui ideal sentimental (refacerea cuplului implică și sfârșitul melodramei). Piedicile în calea desăvârșirii casnice a cuplului de îndrăgostiți sunt aproape similare cu probele la care este supus eroul din basm, nevoit să înfrunte un adevărat bestiar fantastic – zmei, balauri, ghionoaie etc. – pentru a-și proba competența de acces în zona

autorității și de înlocuire a tatălui, regelui, împăratului, stăpânului sau suveranului.

Eroii melodramei înfruntă demoni mai domestici (prejudecăți sociale, opoziția părinților, oprobriul grupului, uitarea, invidia, gelozia) în numele sintagmei „și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți". Pentru această proiecție în timp a idealurilor sentimentale, eroii melodramei fac chiar sacrificiul suprem al ruperii de autoritatea care-i poate repudia și le poate retrage drepturile de castă.

Dincolo de structurile prefabricate ale genului, melodrama este poate cel mai exact indicator al tensiunilor intergrupuri dintr-un moment istoric dat, ea dezvăluind organizarea, autoritatea, tabuurile și interdicțiile colectivității din care provin cei doi îndrăgostiți, relația lor specială cu mediul propriu, dar și cu cel din care face parte partenerul. Construită pe o schemă universală, fiecare melodramă își brodează modelul unic de relație interindividuală, individ – grup, individ – context social și istoric.

În *Din grozăviile lumii* (1920, scenariul: Constantin Levaditi, Jenő Gyulai, regia: Jenő Janovics), autorii caligrafiază linia narativă pe suportul moralizator al ideii de fericire familială, dar și pe schema informației medicale popularizate. Povestea adună meandrele aventurilor domnului Sylvain (care-și vinde fericirea conjugală pe un sărut încărcat cu... spirocheți), etapele rapidei degradări fizice a divei Doria Sylvain (un traseu amețitor de la scenă la mormânt) și răsturnarea finală – totul a fost doar un coșmar al soțului care în final își răscumpără infidelitatea visată printr-o terapie prin muncă, în stil american. Inedit în plan narativ este ritmul rapid al trecerilor din zona luminoasă a confortului burghez (căminul, sala de spectacole, strada) într-o arie limitrofă, încărcată de tentații, pofte, vicii, slăbiciuni (spitalul, mahalaua, casa amantei, cimitirul). Povestea are marea calitate că nu opune cele două zone, ci suprapune țesăturii de umbre aparenta liniște casnică. Se configurează astfel o lume în care maladia, răul vin dintr-o zonă subterană, propriile dejecții ajungând să-i murdărească suprafața imaculată. Regizorul acestui film de popularizare științifică este cuprins de verva povestirii, orice nouă informație de tip literar devine un

pretext pentru lansarea unei povești vizuale. Din linia narativă principală se ramifică povești secundare, moralizatoare, niște mici demonstrații că imaginea poate susține istorii independente, dar ale căror semnificații o fortifică pe cea inițială. Spațial, se construiește o lume bazată pe ascunderi, pe întinderea acalmiei familiale, precum o coajă, peste demisolurile imunde ale confortului burghez. Temporal, există tentația de a subiectiviza duratele, de a le prinde în conturul unor destine: degradarea accelerată a Doriei este înregistrată în raport cu câteva repere fixe – dădaca Clair, fiica. Există în acest film câteva discordanțe temporale în destinul personajelor, care se clarifică abia în final: totul a fost un vis și din luminoasa lume, croită precum un decor de operă, au fost eliminați purtătorii răului: soțul și amanta.

Manasse (1925, scenariul: Scarlat Froda, regia: Jean Mihail) este filmul unui *pater familias* eliberat din contextul casnic prin moartea consoartei, Sara, și devenit o autoritate în contextul familiei lărgite – copii și nepoți. Între cele două morți, a Sarei de la începutul filmului și a lui Manasse din final, se întind firele unor idile interzise, ale căsătoriilor aranjate, ale intrigilor țesute de un Iago fălticenean de mahala, sub protecția patriarhului familiei. Problema toleranței este adaptată la spațiul alcovului, iar Jean Mihail propune o serie de trei căsătorii mixte: a Rachelei cu subprefectul și a copiilor Frunză cu odraslele Cohanovici.

Manasse abandonează mediul provincial și vine în casa fiului, la București, pentru a veghea la menținerea ordinii familiale și implicit religioase. Apariția lui Manasse rupe echilibrul temporar al tatonărilor amoroase din casa Cohanovici, aflată sub semnul gravurii biblice cu Iosif și soția lui Putifar. Precum un Don Quijote, secondat de aghiotantul Zelig Șor, Manasse, în noul context citadin, se avântă în apărarea purității sionismului, aducând o soluție practică din Fălticeniul natal: un pretendent la mâna nepoatei, deja angajată într-o idilă cu Matei Frunză.

Actant activ, cu un rol special în desfășurarea narativă, Zelig Șor beneficiază de o caracterizare indirectă prin raportarea la aceeași gravură biblică în care coexistă cele două teme: cinstea (evreul Iosif) și desfrâul (amatoarea de aventuri erotice, soția

lui Putifar). Profilul lui Zelig este realizat printr-un balans între esența personajului (înclinația spre desfrâu) și aparență (mimarea cinstei).

Povestea primitivă mizează pe liniaritatea schematică a personajelor, Zelig fiind *o primă tentativă de personaj complex*, a cărui duplicitate este marcată de indici grafici – gravura cu Iosif și soția lui Putifar.

Intrigantul Șor impune o nouă ordine casnică în ramura bucureșteană a familiei, dar stabilește și o legătură cu târgul de provincie, prin alegerea unui mire din protipendada evreiască a Fălticeniului. Manasse și Zelig nu apără doar ideea unei purități etnice și religioase, ci refuză o modernizare excesivă, legată de libertățile citadine din capitală.

Concentrându-se asupra cuplului Lelia-Matei, Jean Mihail conturează o *femina* activă, care în elanul amoros rupe convenienţe sociale, de mediu, religioase, și un erou vag efeminat, Matei, care-și lasă captivă logodnica în iţele de budoar ale lui Zelig.

Dacă inițial Jean Mihail pleacă de la ideea unui *pater familias* care încearcă să-și delimiteze teritoriul familial cu argumentele sionismului, treptat, femeia, Lelia, devine pivotul unei noi entități familiale, construite pe bază sentimentală. Povestea lui Mihail înregistrează nu doar translația de putere dinspre *vir* spre *femina*, ci sfârșitul unei lumi dominate de o masculinitate anacronică, orgolioasă, bătoasă (moartea lui Manasse) și trecerea spre o dominație a elementului feminin, mult mai flexibil, sentimental și modern.

Spațial, drama se desfășoară în interioare drapate cu perdele somptuoase, grele, care rup incintele interioare de marile desfășurări ale orașului și mențin drama la nivelul unui circuit familial. În aceste interioare căptușite, ascunse după membrane de catifea și brocart, personajele sunt plasate perimetral, de-a lungul pereților, meselor, canapelelor, pianului și divanelor.

Casele familiilor Cohanovici și Frunză sunt sufocate de mobilier și de decorațiuni art deco, iar personajele, prin vestimentație, prin modul în care se inserează în spațiul interior, par niște ființe-obiecte, legate în mănunchiuri-familii. Ascunse în case-cochilii, aceste personaje trăiesc drama trădării, a ruperii nu doar din

configurația familială, ci mai ales de spațiul căruia îi aparțineau. Manasse își abandonează gospodăria din Fălticeni, Lelia, după o escapadă la Viena, fuge la Matei, Manasse moare în casa familiei Frunză. Personajele abandonează stabilitatea casei-cochilie și a comunității din jurul ei, lansându-se în aventura migrării într-un spațiu străin, cu noi legi, interdicții, libertăți, cutume și pedepse. Nu întâmplător, Manasse nu moare într-o locuință evreiască, ci în casa creștinului Matei Frunză, marcându-se astfel gradul maxim de excludere dintre spațiu și personaj, de divorț între mediu și cei care-l populează.

Orașul, târgul, cimitirul, gările asigură pasajele de legătură, elipsele, salturile în timp. Exterioarele aduc în *Manasse* ritmul și semnele semnificante ale perioadei. Singura secvență de exterior cu rol narativ este escapada la Șosea a celor doi îndrăgostiți, Lelia și Matei. Fata coboară dintr-un automobil, semn al modernizării, al ruperii de tradiționalismul paternalist, iar Matei se decide să legalizeze relația cu iubita evreică. Automobilul joacă rolul de indiciu al unei lumi industrializate, mecanizate, mult mai concesive, mai permisive și mai tolerante decât cea tradiționalistă a lui Manasse.

Secvența de la Șosea are un pandant narativ în secvența botezării Rachelei la Fălticeni (eroina unei povești complementare). După abandonarea spațiului parental, Rachela intră sub protecția divină a unui Dumnezeu care-și trimite supușii spre un oraș eliberat de racilele religioase și segregaționiste. Rachela este modelul de încălcare a interdicției în Fălticeni, preluat și de Lelia în București.

Plasat în mediul urban, filmul *Manasse* are o structură simetrică la nivelul dispunerii actanților: cei doi frați Frunză, cei doi frați Cohanovici, Manasse și Zelig Șor.

Manasse este singurul personaj care și-a pierdut partenerul simetric, soția, iar această valență liberă îi dă posibilitatea de refugiere în noua combinație – casa Cohanovici din București și legătura cu Zelig Șor, care preia pragmatic inițiativa de acțiune.

În filmul din 1927, *Lia* (scenariul: Mircea Filotti, regia: Jean Mihail), regizorul Jean Mihail, deși fixează personajul feminin ca punct central al poveștii, îl transformă într-un accesoriu care decorează traseele personajelor masculine: Ion Dragu, unchiul

său, Andrei Lupescu, și banditul Cosma. Dacă în *Manasse* povestea se desfășoară în teritoriul autorității paterne, narațiunea în *Lia*, plasată tot în spațiul casnic, pare a fi doar o variațiune posibilă a degringoladei familiale de după moartea patriarhului. Monolitul paternalismului marca *Manasse* este spart de rivalitatea dintre Ion Dragu (june prim școlit la Paris și combatant în primul război mondial) și protectorul familiei sale, Andrei Lupescu (un moșier intrigant și supraponderal), orfana Lia fiind doar un bun mobil între cele două centre de forță masculină. În viziunea lui Jean Mihail, clanul lipsit de tată este rupt de propriii săi membri: pentru a câștiga inima și mâna Liei, devenită soția lui Ion, intrigantul Andrei își acuză rivalul de... trădare de țară. Andrei își țese intrigile între cele două domenii boierești, serviciul militar îi dă lui Ion o propensiune națională, iar jucăușa Lia trece din alcovul patriotului în cel al trădătorului. Revenirea la adevăratele valori familiale se face aventuros, după răpirea Liei de către banditul Cosma, a cărui apariție declanșează prima reacție de autoprotecție a femeii, care vede primejdia înlocuirii conacului cu bordeiul.

Neverosimilă, artificială, povestea are însă o anumită pregnanță vizuală, mizând pe reliefarea detaliului cu rol narativ (pistolul cu care s-a sinucis tatăl Liei, măștile din secvența carnavalului, exploatarea simbolică a obiectelor casnice). Jean Mihail tratează diferit locuința Dragu față de cea a lui Andrei, în prima împingându-și personajele în niște concavități ale spațiului, intarsiindu-le printre plușuri prețioase, în a doua construind o tensiune între oameni și zidurile severe. Interiorul caselor este teritoriul aventurilor amoroase, în timp ce în exterior se desfășoară marile mișcări armate: războiul și răpirea Liei.

Împăcarea celor două tendințe are loc doar la final, când Ion și Lia se regăsesc, după depășirea obstacolelor sentimentale și fizice, sub razele unui soare supradimensionat.

Narațiunea acoperă perioada 1914-1919, fixând câteva momente (venirea lui Dragu de la studii, războiul, revenirea de pe front) într-o rețea de elipse.

Datorie și sacrificiu (1925, scenariul: Alexandru Dumitrescu, regia: Ion Șahighian) este o melodramă plasată pe fundalul războiului, ceea ce impune eroilor o combinație de probe

individuale (dragostea, onestitatea, fidelitatea, respectul autorității paternale) cu probe colective (patriotism, curaj, bravură, respectul autorității militare, puterea de sacrificiu). În timp de pace, satul de pe Siret este locul idilelor, al horelor sătești, al jocurilor amoroase și al armoniei dintre generații. Ca și în *Independența României*, hora este marca satului care, în timp de pace, acceptă regulile dansului, jocului, așa cum, în timp de război, le respectă pe cele militare. Ileana, plasată sub autoritatea tatălui, se implică într-o relație amoroasă cu Ion, dar la nurii fetei visează și Ilie, un consătean ros de invidie și de gelozie. În sat, gelozia și orgoliul lui Ilie au un caracter benign, spațiul oferind o protecție mistică (cruci, troițe), dar și una parentală (Ileana este protejată permanent de părinți). Ilie, personificarea răului, provoacă perturbări minore ale liniștii rurale, care sunt preludii ale agitației colective ulterioare. Ca și în filmul lui Brezeanu, ordinul mobilizării surprinde satul în faza sa ludică, în plin joc.

Față de hora din *Independența României*, văzută ca spațiu al idilei lui Peneș cu Rodica, aici jocul este mult mai dramatic, plasat într-o zonă de clarobscur, reprezentare iconografică a geloziei și setei de răzbunare ale celui de-al treilea personaj al triadei amoroase. În filmul lui Șahighian, ordinul de mobilizare este adus de un tânăr, iar conflictul armat se prefigurează ca un teritoriu al turbulențelor juvenile. Războiul îi menține în același grup pe Ion și pe Ilie, în regimentul locotenentului Vrânceanu. Conflictul armat extinde drama de la nivelul regional la nivelul național (sunt inserate imagini din timpul primului război mondial), dar melodrama o readuce în individual. În timp ce Ion își salvează superiorul rănit, Ilie, instigat de năluca Ilenei, apărută brusc în tranșee, dezertează, primind pedeapsa divină sub forma unui glonț mortal. Moartea lui Ilie este pedeapsa nu doar pentru dezertare, ci și pentru dezordinea sentimentală provocată în satul de pe Siret, pentru negarea autorității parentale și militare, pentru indisciplina de a visa. Glonțul vine din țeava unei arme impersonale, fără trăgător, un adevărat instrument punitiv al destinului.

Spațial, melodrama se desfășoară în două zone complementare: satul și frontul. Prezenți în ambele spații, cei trei eroi

(Ileana ca viziune a lui Ilie) își fixează coordonatele sentimentale și morale la nivelul comunității sătești și sunt supuși probelor cumulate sentimental-patriotice, în spațiul extraordinar al frontului. *Datorie și sacrificiu* lărgește termenii melodramei, scoțând-o din coordonatele satului și poziționând-o în cele ale războiului, găsind tonalitățile pentru o rezonanță armonică a dramelor din cele două spații.

Și *Piatra lui Osman* (1929, scenariul: Nicolae Tahtale, regia: Marc D'Arly) repoziționează melodrama, extinzând-o din mediul rural românesc spre un alt spațiu cultural; Ileana este răpită din casa părintească (autoritatea unui *pater* este o garanție a candorii și virginității eroinelor) de un turc și de servitorul acestuia.

Între casa părintească și haremul răpitorului, fata, legată fedeleș, și agresorii traversează un spațiu generator de aventuri. Ileana, de la statutul de mireasă în sat la cel de posibilă abuzată în harem, generează câteva secvențe construite pe motivul drumului și al agresiunii fizice. Față de Ileana din *Datorie și sacrificiu*, care doar provoca un șir de probe la care erau supuși cei doi rivali, noua Ileană devine un actant activ, supus unor teste similare cu cele ale eroilor-călători din basm.

Cu subvenții românești, cu un titlu împrumutat din Sadoveanu și cu argumente de box-office, melodrama lui Martin Berger, *Venea o moară pe Siret* (1929, scenariul: Marcel Romanescu, Alfred Schirokauer, regia: Martin Berger), pare un organism fabricat în întregime din grefe: personaje schematice de sorginte sadoveniană, situații imposibile, o încrengătură de micropovești sentimentale, un decorativism pășunist. *Venea o moară pe Siret* spune mai puțin despre starea narativității cinematografice românești din anii '30 decât șovăielnicele abordări din *Piatra lui Osman*. Internaționalizarea poveștii Buciumenilor transformă orice element folcloric, rural în decorativism, făcând imposibilă detectarea oricărei achiziții la nivelul limbajului narativ. Falsitatea funcțiilor denaturează personajele, intriga formală schematizează povestea, detaliile inepte distorsionează întregul.

Leiba Zibal (1930, scenariul: Alexandru Ștefănescu, regia: Alexandru Ștefănescu, Ion Niculescu-Brună) este o melodramă răsturnată. Leiba Zibal, copil, face o pasiune maladivă pentru Maria și întreaga sa existență sentimentală și financiară este

bulversată de aparițiile acestei fata morgana descinse din pâlpâirile lumânărilor creștine. Maria vine din zona unui creștinism spectaculos, ceremonial, care-și etalează în ochii micului evreu luminile pascale și umbrele cotidiene. Dacă, în faza copilăriei, Maria pare o anexă a ritualului religios, Maria-adult este o ușuratică risipitoare în căutare de protectori de orice culoare... religioasă.

Creștinismul este păstrat în ecuația sentimentală doar cât este pus în relație cu iudaismul. După alungarea lui Zibal din sinagogă, perspectiva religioasă este abandonată și Maria evoluează spre statutul unei debitoare de lux, iar Leiba spre cea a unui întreprinzător care, la propriu, plătește cu ani cumulul de bani. Dincolo de stângăciile regizorale, filmul are un traseu narativ inedit, avariția și nesăbuința sentimentală ale lui Leiba Zibal fiind pedepsite atât de Gheorghe, fostul său servitor, cât și de inconsecvența sentimentală a Mariei.

Leiba Zibal este un film al degradării, sentimentale în cazul Mariei, umane în cazul lui Leiba. Din *O făclie de Paște* a lui Caragiale au rămas doar deturnarea de sens a focului (pâlpâirea lumânărilor care luminează fața copilei Maria) și efortul de înavuțire al evreului ce râvnește la bunul interzis (fata creștină).

O noapte de pomină (1939, scenariul: Tudor Mușatescu, regia: Ion Șahighian) este o comedie cu miez de melodramă, în care happy-endul stinge aciditatea comediei, dar crește dulcegăria melodramei. Există ceva cehovian în drama măruntului funcționar bancar care-și drămuiește micile plăceri cu atâta zgârcenie încât devine un risipitor în preajma celor mari. Pentru Mitică Dumitrescu totul se măsoară în bani: cariera profesională, existența ulterioară ca pensionar-proprietar (economiile), amorul de o noapte (cu prețul micii agoniseli), fericirea (recăpătarea banilor).

Drama sa nu vizează doar ariditatea emoțională, ci existența unui filtru financiar între el și lume. Fericirea fostului slujbaș nu implică împlinirea sentimentală, ci revenirea la starea inițială, ca proprietar al sumei recuperate.

În toate spațiile pe care le parcurge, Mitică Dumitrescu este un intrus (în casa închiriată, în sala de clasă, la restaurant, la bancă), închis (precum canarul pe care-l îngrijește) în colivia propriei singurătăți, dar și a alienării cu substrat pecuniar.

Dacă propaganda presupune un canal de comunicare, melodrama este unul ideal – emoțional, direct, empatic. Vechile probe la care sunt supuși eroii în basm sunt trecute prin retortele ideologiei, distilate de orice impuritate inutilă, manevrate ca niște redute emoționale în asediul manipulator.

În *Cătușe roșii* (1942, scenariul: Nicolae Kirițescu, Gherardo Gherardi, regia: Carmine Gallone), Maria Teodorescu, o cântăreață de operă din Basarabia, separată de soțul infidel (înrolat în armata română) și de copil, este victima fostului său corepetitor, devenit comisar al Armatei Roșii invadatoare. Intrarea armatei române eliberatoare în Odesa rezolvă toate problemele familiale ale cuplului Teodorescu.

Eroina, principalul vector emoțional al demersului propagandistic, parcurge trei etape: 1. mamă fericită, soție neglijată, cântăreață adulată; 2. soție părăsită, mamă disperată, iubită nefericită, cântăreață „de serviciu"; 3. de mamă, soție, cântăreață iubită.

Fațetarea în patru a personajului – mamă, soție, iubită, cântăreață – și expunerea tuturor fațetelor la coroziunea bolșevismului fac din Maria Teodorescu cea mai scindată eroină a vremii, pusă în slujba unor idealuri de unitate națională manevrate emoțional, dar și ideologic.

Așa e... filmul

Teoria funcționalistă a filozofului francez Henri Bergson postula caracterul cerebral și social al comicului, identifica sursa (mecanicul aplicat peste natural), dar eluda temele.

Comedia poate aborda mari teme sociale sau psihologice (deși Bergson excludea factorul psihologic din aria comediei), poate manevra mituri culturale, poate implica individul în opțiuni ireconciliabile, în conflicte fundamentale, în raporturi noi cu lumea și cu semenii săi. Comicul poate fi cerebral pentru că propune o abordare meta-fizică a lumii prin cele mai fizice mijloace cu putință (gaguri, urmăriri, distrugeri, soluții inedite de

existență), poate fi filozofic pentru că pune sub semnul îndoielii marile certitudini (legile fizicii, ale grupurilor familiale și sociale), poate fi uman pentru că instituie autoritatea supremă a omului asupra unei lumi pe care o ia adesea, la propriu, peste picior.

De multe ori, personajele epocii evoluează între Fortuna și Eros, happy-endul plasându-le sub protecția simultană a celor două zeități. În *Așa e viața* (1928, scenariul și regia: Marin Iorda), eroul, un funcționar mărunt, în drum spre locul de muncă, pare să înfrunte toate probele de agilitate și forță fizică la care poate fi supus un pieton, traseul transformându-se într-o avalanșă de gaguri fizice. Întreaga natură citadină pare să zădărnicească drumul măruntului angajat, să-l smulgă din rutina cotidiană și să-l arunce în vârtejul unei conspirații spațiale, pentru a-l îndepărta de siguranța materială a angajatului tipic.

În timpul bătăliei cu mediul citadin, eroul încă are existența anostă a funcționarului cu un *nemesis* legat de leafă și de orar.

După concediere, aruncat în afara circuitului cotidian casă – loc de muncă, eroul intră într-o surprinzătoare armonie cu strada, cu parcul, cu spațiul public. Dacă în drumul spre birou gagurile în care era antrenat micul funcționar stăteau sub semnul unei alienări spațiale (orașul pare să refuze ritualurile matinale de deplasare ale slujbașului!), după concediere șomerul fumător (!) intră într-un acord special cu mediul citadin. Rutina a fost înlocuită cu inventivitatea, schema cu verva, încrâncenarea cu relaxarea. Noul șomer supus testului supraviețuirii își identifică noii și surprinzătorii aliați – automobilul și femeia. Mașina este indiciul șansei într-o societate industrializată și îi protejează pe descurcăreți și pe întreprinzători.

Al doilea aliat, femeia, este termenul-cheie al ecuației om-mașină, în plin avânt al industrializării. Eroina salvatoare din *Așa e viața* apare întotdeauna într-un automobil, devenit, în noua conjunctură, un semn compozit al Fortunei și al Erosului. Norocul îi surâde șomerului prin întâlnirea cu noua ființă fantastică a epocii, femeia-în-automobil, o amazoană motorizată care, în timpul curselor citadine, vânează masculi inventivi și liberi.

Așa e viața este structurată narativ pe același schematism al intrigii, dar proiectează povestea în zona noii ordini existențiale, care integrează noul zeu, mașina, în cotidian.

Și eroul din *Lache în harem* (1927, scenariul: Marcel Blossoms, regia: Marcel Blossoms, Vasile D. Ionescu) ajunge la aceeași armonie cu natura și cu societatea, chiar dacă în plan oniric. Alungat de grupul de înotătoare pe care le privește pofticios, se mulțumește cu o compensație gastronomică, care-l face să exclame: „Trăiască industria națională a salamului!".

Lache este un personaj supus visceralului, îmbinând permanent poftele digestive cu pornirile erotice, salamul jucând de multe ori rolul unui instrument falic. Îngurgitarea mezelurilor pare să (de)genereze un vis cu tentă oriental-erotică, ba poate deveni chiar un instrument de seducție a prizonierei sultanului, Lili Dinamită, pe care o cucerește cu câteva înghițituri din mult lăudata delicatesă națională. Și în *Lache în harem* automobilul joacă același rol de simbol al societății moderne, industrializate. Protejată în culcușul de oțel al mașinii, Lili Dinamită flirtează cu un amorez modern și arătos. Grupuri de sălbatici atacă mașina în care se află cuplul de îndrăgostiți și o aruncă pe Lili nu doar în închisoare, ci în plină epocă medievală orientală, cu cadâne rubensiene și sultani răzbunători.

Deși un coate-goale, un visător, personajul Lache pendulează între două lumi, cea industrializată, cu ofertele sale, salamul și automobilul, și cea balcanic-tradițională, cu cadâne și dansuri lascive.

De asemenea, Gogulică din *Gogulică cheferist* (1929, scenariul și regia: Cornel Dumitrescu), în lupta pentru supraviețuirea cotidiană, convertește funcția obiectelor la necesitățile sale. El are flerul unui orășean descurcăreț care dresează, supune și folosește lucruri aparent inerte, neutre (un fier de călcat, un sac, o hârtie, un recipient cu ulei). Gagul ascunde o relație specială a personajului cu mediul, o coabitare șmecherească cu obiectul-inamic, o îmblânzire a spațiului, care inițial părea să respingă prezența eroului.

Eroii din *Bing Bang* (1934, scenariul și regia: Nicolae Stroe, Vasile Vasilache), o humorescă, după o deplasare prin suburbiile prosperității, ajunși milionari la Loto, atacă ritmurile unui cuplet, așezați comod într-o limuzină luxoasă, un fel de certificat vizual al noului lor statut social.

Și *Milionar pentru o zi* (1924, scenariul și regia: Jean Georgescu) abordează aceeași temă opulență-iubire, scindată în două faze: inițial, termenii sunt antagonici, în final, devin armonici. Comedia în două acte „inspirată de filmele comice franceze ale lui Max Linder și pe alocuri de comediile americane" (Mihail, 1967, p. 46) mizează pe tema bulevardieră a iubirii, raportată la factorul financiar. Eroul evoluează de la statutul de burlac sărac la cel de soț bogat, de la refuzul căsniciei cu prețul averii până la elogiul bunăstării matrimoniale. Tema se va relua în *Năbădăile Cleopatrei* (1925, scenariul și regia: Ion Șahighian) și atinge apogeul în *Maiorul Mura* (1927, scenariul: Jean Georgescu, regia: Ioan Timuș).

În *Maiorul Mura*, două perechi simetrice de personaje sunt antrenate în jocul dragostei și al șansei. Cuplurile sunt structurate pe principiul complementarității: pe de o parte, moștenitoarea bogată, frumoasă și guvernanta urâtă, săracă, iar pe de altă parte, maiorul rubicond și subordonatul prezentabil. Pentru complicarea pistei narative, totul demarează cu un qui-proquo, cu o schimbare de identitate între cele două eroine.

Cele două povești sentimentale paralele amestecă dozele de amor dezinteresat cu porții variabile de cointeresare materială. Povestea se desfășoară într-un conac, un mediu total nou pentru fiecare dintre cei patru amorezi. Mariana, dar și Azureanu sunt moștenitorii-surpriză ai moșiei boierului Crainic, proprietate ce pare situată într-un eden rural, cu țărani sfătoși și pușpi pe șotii, fete zburdalnice și neveste agere. Grupul de săteni fixează verbal coordonatele povestirii, prin relatarea condițiilor de moștenire impuse de boierul Crainic. Satul este un *raisonneur* care comentează pildele extrase din viața defunctului boier, în timpul clăcilor și reuniunilor câmpenești, găsind soluții pentru a nu cădea în păcatele abstinenței sentimentale a stăpânului.

Spațial, se configurează un grup de două perechi simetrice de personaje, plasate în interiorul moșiei, și un personaj colectiv poziționat în exteriorul ei. Întreaga poveste pare o exorcizare, prin iubiri multiple, a vidului (lipsa de moștenitori) lăsat în urmă de boierul răposat, care-și recunoaște postum vina, prin dispoziția testamentară ce reinstaurează viața în teritoriul sterp al conacului. În plus, satul orfan, defectiv de autoritate, prin

combinațiile matrimoniale din interiorul conacului poate reintra în normalitate, sub autoritatea unui stăpân. Dintr-o lovitură, iubirea aduce viață într-un spațiu inanimat, conacul, și autoritate în cel animat, satul.

Văzute astfel, probele la care sunt supuse personajele – iubirea și căsătoria – devin încercări transindividuale, un fel de sarcini comunitare de perpetuare, enunțate la nivelul satului, trăite în interiorul conacului și înapoiate comunității rurale. De aici vine senzația unei armonii universale, instaurate sub forța energiei erotice care mătură granițe sociale și se propagă dinspre nucleul amoros al conacului spre zona marginală, satul.

Poveștile amoroase ale stăpânilor se întind pe orizontală, fiind captate în zbenguielile erotice ale ordonanțelor.

Zestrea narativă a fiecărui personaj și premisele narative, anterioare intrigii, joacă rolul unui *deus ex machina*, care fixează traseele fiecăruia și implicit linia generală a acțiunii.

Arta lui Timuș și a scenaristului Jean Georgescu vine din exploatarea detaliului și configurarea atmosferei.

„Gagurile fine, psihologice", cum le caracteriza Jean Mihail (Mihail, 1967, p. 195), pleacă de la quiproquo-ul inițial, dar apar și dintr-o relație specială a fiecărui personaj cu spațiul. Mariana și Azureanu sunt niște protejați ai mediului, favorizați de topografia locului, în timp ce maiorul Mura și guvernanta sunt permanent șicanați de spațiile prea luminate sau prea strâmte, de pericolele ascunse în protuberanțele sau golurile acestor spații.

Trei medii concentrice se dispun în *Maiorul Mura*: conacul, grădina, satul. În conac, ascunsă de privirile indiscrete ale eventualilor martori, se desfășoară partea gravă, serioasă a poveștilor sentimentale – jocurile de intimitate, dezvăluirile adevăratelor identități, certurile și împăcările, balurile. Interioarele conacului impun trecerea de la capriciul sentimental la oficializarea relației, mai ales că proba prin care personajele își asumă misiunea de salvare a moșiei este căsătoria. Doar contractul matrimonial satisface cerința impusă de testamentul lui Crainic și reechilibrează întreaga lume a satului.

În grădină au loc tatonările erotice, farsele, întâlnirile planificate sau surprinzătoare. Grădina este o anticameră a iubirii,

un spațiu vegetal luxuriant în care personajele se supun legilor universale ale plenitudinii carnale.

În sat, bătrânii (primarul și străjerul Gruia) enunță principiile de restructurare a moșiei conform dorințelor defunctului boier, iar cei tineri preiau impulsurile erotice lansate de cele patru personaje, din conac.

Povestea reinstaurării normalității în viața localității Crainic și a locuitorilor săi, temporari sau permanenți, se desfășoară pe perioada unei primăveri explozive și pare să se armonizeze cu ritmurile naturii, perceptibile la nivelul grădinii.

Extensia poveștii spre exterior, calibrarea ei în funcție de locul în care se desfășoară, acordul fin cu spațiul vegetal, dar și jocul ecourilor narative în diferite spații deplasează povestea din *Maiorul Mura* din aria primitivismului narativ, marcat de stângăcii de morfologie și de sintaxă narativă. Funcționalitatea clară a fiecărui element (decor, ecleraj, costum, mișcarea personajelor etc.) determină o integrare armonioasă în organismul narativ, Timuș și Georgescu găsind raportul corect parte – întreg, cheia inserării organice într-un spațiu adecvat și corecta rezonanță a poveștii în zona non-narativă.

O noapte furtunoasă

(1942, scenariul și regia: Jean Georgescu)

Dacă în *Milionar pentru o zi* Jean Georgescu creionează un personaj, în *Maiorul Mura* construiește, ca scenarist și nu numai, o lume, în *O noapte furtunoasă* ajunge să compacteze un întreg univers în casa lui Jupân Dumitrache. Peste 15 ani, în 1942, în *O noapte furtunoasă*, maiorul Mura va deveni Jupân Dumitrache, trăsăturile de Don Juan ale lui Paul Azureanu se vor deforma în grimasele lui Rică Venturiano, dulceața Marianei se va dilua în pozele demimondei Zița, iar în deghizarea de alcov a Vetei o întrezărim pe Miss Mary. În teoria personajelor conceptuale din *Ce este filozofia?* (1988), Gilles Deleuze și Félix Guattari aduc în discuție conceptul de *socius*, acea capacitate umană de a forma și anexa teritorii, de a le

abandona sau de a le reface, de a teritorializa și deteritorializa obiecte, idei, sentimente, povești.

Aceiași autori pătrund în opera lui Kafka (Deleuze, Guattari, 2007) prin teoria vizuinii, a locuirii și ființării într-o fundătură, într-un spațiu-capcană, în care personajele își protejează teritorialitatea de posibilii agresori prin anularea oricărei ieșiri. În spațiul definit în operele lui Kafka poți intra (e drept, cu capul plecat!), dar nu mai poți ieși.

În *O noapte furtunoasă*, chiristigeria din strada Catilina, nr. 6/9 este o vizuină, un spațiu-capcană, în care familia lărgită a lui Jupân Dumitrache a teritorializat conceptul de onoare de familist și s-a ancorat prin obiecte cotidiene. Obiectele oferă fiecărui personaj aderențele la mediul respectiv, îi definesc un microclimat simbolic, iar alegerea lor configurează portretul „obiectual" al fiecărui erou. Spiridon evoluează între tutun, mărunțiș și misivele amoroase pe care le transportă, Chiriac optează pentru pușcă, mundir, legătură și patul din dormitorul cuplului matrimonial, Veta este prizoniera recuzitei de alcov, iar Dumitrache se mișcă între două obiecte, sabia și lampa. Dacă cu sabia își apără chiristigeria și împrejurimile, lampa (lumina nocturnă) îi dezvăluie pericolele exterioare casei (grădina Iunion), inechitatea socială înfierată de articolele lui Rică Venturiano (secvența lecturii comune cu Ipingescu) și pericolele care-i amenință domiciliul (rondul și urmărirea lui Rică).

În filmul lui Jean Georgescu este speculată alternanța diurn – nocturn, fiind evidentă predilecția personajelor pentru noapte. La adăpostul întunericului, membrii clanului se deplasează la Iunion, fac ronduri de pază pe ulițele mahalalei, se implică în escapade amoroase, citesc presa politică și *Dramele Parisului*, formează cupluri. Ziua, cuplurile se separă (secvența judecătoriei), bărbații fac „izirciț" pentru securizarea zonei, repară chiristigeria, provoacă încurcături și iau masa în familie (secvența prânzului). În timpul nopții, la lumina lămpilor cu petrol, personajele sunt cuprinse de frenezia mișcării, a combinării, a jocurilor erotice (lumina micșorată a lămpii este semnalul acceptării lui Rică în intimitatea Ziței). Chiar începutul filmului marchează regimul special al vederii pe timp de noapte cu acel „Te văd! Te văd!", avertizare lansată orașului adormit de un

membru al Gărzii Civice. Fiecare ieșire din casa-vizuină este o expediție ratată pentru membrii clanului; Dumitrache își simte amenințat statutul de familist, relația dintre Veta și Chiriac este pusă sub semnul suspiciunii, Spiridon, martor și mesager, este pedepsit la fiecare revenire acasă a stăpânului. Doar Zița, plasată în exteriorul casei lui Jupân Dumitrache, este singura câștigătoare a acestor expediții. Lipsa raportării la un spațiu-vizuină și neteritorializarea amorului îi dau Ziței statutul de personaj liber; eliberată de căsnicia cu Țircădău, ea se fixează în singura combinație cu un personaj exterior ariei Marcu Aoleriu-Catilina. Rică Venturiano este intrusul pe care amorul îl aduce în casa-capcană (atras precum un fluture de lumină) și-l imobilizează în relația cu Zița, retezându-i orice posibilitate de ieșire. Prinse în structuri stabile, perechile de personaje simetrice rămân blocate în spațiile-vizuină, în incinte care nu le dau siguranță, ci doar plăcerea orbecăirii în semiîntunericul ocrotitor.

Spațial, în *O noapte furtunoasă* sunt alternate patru incinte: curtea și casa-vizuină a lui Jupân Dumitrache, strada, grădina Iunion și casa Ziței.

Aflată în faza de renovare, chiristigeria lui Jupân Dumitrache pare aflată într-o etapă de temporară revigorare. Jupân Dumitrache îi expune lui Ipingescu viitorul plan de afaceri, cu Chiriac drept asociat, casa fiind pregătită, recondiționată și pentru această schimbare de statut. Chiar această recondiționare, prin inversarea numărului de la poartă, a însemnului, este declicul farsei ulterioare. Concepută ca o suprapunere a două zone (curtea și casa propriu-zisă), proprietatea lui Jupân Dumitrache este centrul vital al comediei. Din ea pleacă expediționarii spre Iunion, spre judecătorie, spre posturile din Garda Civică și spre ea se îndreaptă Zița, pentru conversații de alungarea „urâtului" cu Veta, Ipingescu, pentru șuete politice cu Dumitrache, Rică, pentru a-și etala ritualul amoros. În interiorul ei se desfășoară viața dublă a Vetei și a lui Chiriac, nevroza familistului Dumitrache, observațiile martorului Ipingescu, continua agitație a lui Spiridon, mesagerul și martorul amorurilor ascunse.

Deși fiecare membru al familiei este fixat într-un spațiu propriu, topografia casei face ca deplasările oricărui personaj să fie perceptibile pentru ceilalți. Singurul „orb" din această

schemă este Jupân Dumitrache, deși Caragiale îl înzestrează cu o capacitate senzorială aproape animalică (îi „amușinează" viciile lui Spiridon, îl atrage pe Venturiano în cursă prin ulițele mahalalei, este vigilent în timpul rondurilor de noapte).

Casa Ziței este locul predestinat ieșirilor, în care eroina se plictisește, epuizează *Dramele Parisului* și pune la cale strategii de cuceriri amoroase. Zița e conștientă că doar prin abandonarea spațiului domestic poate ajunge la împlinirea amoroasă, chiar dacă, după ieșire, o vor paște pericole inevitabile (atacul pastramagiului Țircădău), își va consuma energia în lamentări și își va încerca farmecele pe câmpul de luptă de la Iunion. Zița este o Veta care nu și-a focalizat încă elanul amoros asupra unui partener, încă în faza *la donna è mobile*, încă neajutorată (apelează în permanență la Jupân Dumitrache, la Veta sau la Spiridon), încă „fată romanțioasă". Zița este o pastișă a eroinei din *Așa e viața*, care în 1929 își supunea curtezanul (Jean Georgescu) la probele de îndemânare mecanică (repararea automobilului). În 1942, eroinele lui Jean Georgescu nu mai au sentimentalismul juvenil din *les années folles*, ci, în plină frenezie erotică, subjugă masculii (Rică), îi atrag în căsnicii formale (Jupân Dumitrache), îi prind în capcana dormitorului (Chiriac).

Strada, ulița, maidanul sunt la Jean Georgescu căile pe care se pleacă în expediții de cucerire, dar și zonele de retragere spre casă, spații întunecoase în care se cuibăresc pericolele prevenite prin ronduri și „izirciții", cu vagabonzi, coate-goale, dar și cu aliați nesperați – „haita de câini a maiorului din colț".

În timpul zilei, strada la Jean Georgescu este locul de etalare a uniformelor și a vestimentației de promenadă; noaptea, ulița se transformă într-un hău întunecos, slab luminat de câteva felinare, străbătut de puțini trecători și de multe haite de câini. În profunzimile acestui întuneric se înfiripă pasiuni (Zița-Rică), se consumă amoruri de rutină (Veta-Chiriac) și gelozii (Jupân Dumitrache și Țircădău), se persiflează moravuri (spectacolele de la Iunion), se instituie puterea acelui „Te văd! Te văd!", a ochiului public care, precum Jupân Dumitrache, supraveghează tot, dar nu vede nimic.

Grădina Iunion este un spațiu fracturat în două: scena și zona spectatorilor. Pe scenă se joacă „comediile alea nemțești,

niște mofturi" din categoria celor pentru care „dăm parale și nu înțelegem nimica" (Jupân Dumitrache), iar în sală, deși cupletele surprind și persiflează moravuri și năravuri cotidiene, spectatorii sunt implicați în propriile lor jocuri: ocheade, flirturi, gelozii.

Dacă, inițial, cupletul comic satirizează spectatorii, ulterior raportul se schimbă – personajele preiau ideea cântecelului comic și o experimentează alături de comeseni. Deși neînțelese, cupletele generează un joc erotic, o atmosferă încărcată de energii sexuale care-i apropie pe Rică și Zița și-i exclud pe Veta și Dumitrache. Erotismul lor este mult prea legat de spațiul-vizuină, de triunghiul amoros, de chiristigerie, de tehnici de ascundere și de manipulare.

Temporal, comedia lui Jean Georgescu se desfășoară pe parcursul a trei nopți, care se unifică într-o mișcare mai amplă, unică a unui întuneric ce se lasă protector peste casele mahalalei bucureștene de la 1876. Racordurile la Jean Georgescu ascund de multe ori o elipsă, un salt în timp, și intrarea într-un nou segment narativ; Veta cu legătura lui Chiriac în mână – statuia Justiției cu balanța în mână (racordul ascunde trecerea unei nopți), poza lui Rică – afișul de la Iunion (dimineață-seară), Chiriac și Jupân Dumitrache intră în casă – Rică Venturiano și un trecător merg pe o uliță (interval de o noapte).

Aceste racorduri asigură o fluidizare a timpului cinematografic, o cursivitate narativă fără sincope, chiar dacă multe dintre premisele deznodămintelor nocturne se stabilesc în timpul zilei. Cele trei zile și trei nopți sunt percepute ca o extinsă noapte a erorilor (de unde și titlul filmului preluat ad litteram de la Caragiale), în care eroii sunt într-o permanentă stare de căutare a partenerului (de Gardă, de conversație, de alcov, de ieșire la Iunion, de flirt, de afaceri, de protecție familială).

În esență, sunt niște eroi tragici care nu-și adaptează mijloacele scopurilor, care suprapun unui ideal onest un sufocant balast lingvistic și comportamental.

În două secvențe, eroul cel mai puternic din punct de vedere fizic, Chiriac, este apropiat de ideea morții. Muribundul Tache Pantofarul este somat de sergentul Chiriac să se prezinte la „izircit", iar amantul Chiriac o amenință pe Veta cu sinuciderea. În ambele secvențe moartea e o soluție de ieșire din jocul social

sau amoros, în ambele secvențe Chiriac o folosește ca manevră de luptă, în primul caz pentru a-și demonstra intransigența de combatant în Garda Civică, în al doilea, ca o formă de fals șantaj sentimental asupra Vetei.

Această evoluție a lui Chiriac pe tot arcul comportamental, de la ridicol până în preajma grandiosului, îi dă statura unui Don Juan caricatural care în peregrinările sale amoroase se apropie periculos de mult de moarte.

Legat prea mult de ramolitul Jupân Dumitrache și de casnica Veta, de chiristigerie și de dormitor, Chiriac este poate cel mai tragic personaj din *O noapte furtunoasă*. Chiriac este un Leiba Zibal în variantă comică, un Leiba încă nepăsător, aflat în faza de acumulare materială și sentimentală.

Caragiale este un moralist fin, dar intransigent, care nu-și lasă personajele la mijlocul destinului; Chiriac își va primi pedeapsa arivismului, în alt registru, marcat nu de flacăra lămpii din dormitorul Vetei, ci pârjolit de lumina unei făclii de Paști.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II. Spre o coerenţă filmică şi narativă (1949-1970)

Dacă privim filmul ca pe un sistem formal închis, orice modificare a datelor iniţiale implicate într-un proces desfăşurat în timp şi care duce la stabilirea unor coordonate finale presupune un traseu narativ, prezenţa unei poveşti. Privită astfel, naraţiunea nu mai este doar o problemă a eroilor şi a funcţiilor, ci o sumă a tuturor mutaţiilor din straturile discursului filmic: vizual (structura încadraturii şi a secvenţei, prezenţa şi jocul actorului, unghiuri şi mişcări de aparat, culoare, intensitate luminoasă, racorduri, montaj, ritm), sonor (replici, comentariu, zgomote, muzică), cultural (manevrarea şi poziţionarea faţă de teme recurente, motive, mituri, coduri, semne), dramaturgic. Traseul narativ este o însumare a acestor treceri dintr-o stare iniţială spre una finală (luând ca repere începutul şi sfârşitul filmului), treceri evidenţiate prin vectori narativi, actanţi şi funcţiile lor. O perioadă istorică modelează sus-amintitele straturi, le recodifică şi îşi impune propriile mărci stilistice, narative, ideologice.

În spaţiul cinematografic românesc, 1949-1970 este perioada în care se configurează naraţiunea angajată, utilitară, imperativ-politică, dar, în paralel, se consolidează limbajul şi gramatica filmică, se nuanţează expresia cinematografică, se diversifică tematic şi stilistic producţia de filme.

În filmul angajat politic al perioadei, eroul, lipit pe fundalul „glorioaselor" schimbări politico-sociale, poartă povara perceptibilă a unei istorii eroice şi a unei biografii închinate luptei de clasă, a unei supraistorii oficiale. Acţiunile sale sunt tipice, exemplare, sterilizate de orice impuritate ideologică nepermisă. Acest erou idealizat, tern precum directivele unei plenare de partid îşi duce în ritm de marş victorios mica dramă de muncă

din șantier în șantier, din victorie în victorie, până ajunge în „valea plângerii" din *Reconstituirea*, unde descoperă că jocul este de fapt un joc cu moartea.

Între rigurozitatea construcției regizorale din *O noapte furtunoasă* și precizia simbolică a *Reconstituirii* (1969, scenariul: Lucian Pintilie, Horia Pătrașcu, regia: Lucian Pintilie), cinematograful românesc este proiecția unei realități idealizate, uneori eliberate de prizele cu cotidianul (tentativele de experiment), dar adesea prinse în chingile lui, o lume de gradul doi care, ideologic, tinde să-și considere problemele și conflictele ca fiind fundamentale, geologice. Noua lume politică încearcă să-și confecționeze propria mitologie, bazându-se pe o identitate istorică (*Dacii*, *Columna*, *Tudor*), pe un fundal eroic (seria *Haiducilor*, *Neamul Șoimărești lor*) și pe un prezent cu dimensiuni de cosmogonie. Este o lume care-și împarte maniheist eroii exemplari (buni și răi, pozitivi și negativi, în raport cu linia ideologică a momentului istoric), îi implică în conflicte fundamentale de a căror desfășurare depinde existența noii lumi fixate între limitele ideologiei oficiale și posibilele derapări în suficiența mic-burgheză sau în opulența reacționarilor. Tematic, filmele anilor 1949-1969 acoperă trei arii – noile configurații ale cotidianului, geneza unei lumi eroice și legarea de o identitate certificată istoric.

Răsună cinematografele

Cu *Răsună valea* (1949, scenariul: Mircea Ștefănescu, regia: Paul Călinescu), Paul Călinescu impune o paradigmă narativă în care individualul este relaționat permanent cu naționalul, personajul cu prototipul, evenimentul cu istoria. Narațiunea nu mai există în sine, ci mult mai importantă este alura sa istorică, națională, politică. O simplă poveste devine o narațiune exemplară, populată de eroi care-și pierd caracteristicile individuale într-un soi de relief statuar impersonal.

Narațiunea este parte a mitologiei noii lumi și a problemei ei fundamentale: lupta cu inamicul. Caracteristica anilor '50, în

planul narațiunii cinematografice, este surprinderea eroilor (exact ca în orice mitologie) în momentul activ al încleștării cu dușmanul și al clipei eroice în care noua lume pare să se sedimenteze în jurul acțiunilor fundamentale ale apostolilor ei. *Răsună valea* propune un conflict în trepte; mai întâi, un conflict general – omul în luptă cu natura, cu muntele – care imprimă poveștii coloratura eroică. Pe această structură sunt inserate conflictele individuale, care îi opun pe vajnicii constructori voluntari dușmanilor poporului. *Răsună valea* respectă toate etapele unei povești primitive: eroul este angajat în conflicte transindividuale, cu stihiile naturii, dar și cu eroi negativi, transfigurări ale zmeilor sau vrăjitorilor, personaje care încearcă să zădărnicească eforturile constructive de grup. În filmul lui Călinescu, eroii (Sanda, Ileana, Petru, Radu) sfredelesc munții, schimbă relieful, sunt Feții-Frumoși ai lumii noi, prinși în bătălia cu zmeii moderni – bancheri lacomi, ingineri contrarevoluționari, cârciumari duplicitari. Pe șantier, angajați în bătălia cu materia minerală, eroii traversează etapa formativă, de inițiere, de călire. Șantierul este locul forjării caracterelor, dar și al conspirațiilor, al sabotajelor, al acțiunilor subversive. Eroii au, pe de o parte, supradimensiunile unor personaje mitologice (aparțin unei lumi în formare), abilitățile pentru a anihila dușmanii camuflați în salopete, dosiți după dosare și fișicuri de bani, dar posedă și arma potrivită acestei bătălii fundamentale – *ideologia*. În numele unor idealuri propagandistice, ei sunt supuși unor probe de rezistență în lupta cu inamicii șantierului, patriei, partidului (aceeași trecere de la individual la general).

Fiecare dintre personaje are o caracteristică dominantă: Sanda – cinstea, Ileana – umorul sănătos, Petre – avântul revoluționar, Radu – angajarea totală. Practic, eroul acestui film este unul colectiv, cu caracteristici preluate din registrul individual și supus unor probe de competență colectivă. Și inamicul suferă aceeași metamorfozare: individul se pierde în conturul unui personaj malefic care înlănțuie date preluate de la fiecare dintre eroii negativi. Conflictul dintre cele două personaje colective (pozitiv – negativ) este unul radical, în acord cu facerea noii lumi, iar încleștarea dintre cele două tabere implică sacrificii. Precum eroul de basm care pornește lupta dintr-o poziție

defavorizată, și eroii stahanoviști, deși impecabili din punct de vedere politic și caracterologic, sunt surprinși de primele atacuri ale inamicilor. În rândul lor se înregistrează și prima victimă, Petre. Moartea sa are același rol narativ ca desconsiderarea inițială (similară cu slăbiciunea) a eroului de basm (de către părinți, frați, spân, împărat etc.). Grupul decompensat prin dispariția fizică a unui erou este rapid remontat de avântul revoluționar, de directivele pe linie de partid, de febra stahanovistă. Rapida refacere a grupului și întregirea lui prin apariția fratelui, Radu, recompun integritatea fizică a eroului colectiv pozitiv. Și inamicul câștigă forțe (apariția lui Niky pe șantier) și continuă atacul pe frontul muncii, declanșând seria de sabotaje. Paralel cu angajarea fizică în lupta corp la corp a celor doi eroi colectivi, se profilează autoritatea care aplică în plan local directivele centrale de partid (inginerul Dinescu, înlocuitorul retrogradului Poenaru). Șeful de șantier din *Răsună valea* este prima schiță a eroului, activist de partid, omniscient, omniprezent, omnipotent. În perioada 1949-1989, destinul activistului de partid, ca personaj-cheie al narațiunii cinematografice, va fi modelat de poziția, stabilită ideologic, a „funcționarului" de partid în societate, în diferite momente istorice.

Ca un precursor al activistului, Poenaru, intelectualul temperat din grupul cuprins de patos revoluționar, este încă în faza în care doctrina bate ingineria. Devansarea termenului lucrării, la propunerea sa, de la 7 ani la 7 luni impune sacrificii asumate (moartea lui Petre), vigilență (suspectarea lui Crețu), empatie emoțională față de problemele echipei. Fiind un intelectual, Poenaru este plasat în exteriorul grupului de brigadieri pătimași, implicându-se doar la nivelul conflictului fundamental, al voluntarului în luptă cu natura. El dă soluții inginerești, marcate ideologic, neimplicându-se în problemele de viață (și de moarte) ale subordonaților.

Dacă *Răsună valea* supune personajele probei spațiului, *Mitrea Cocor* (1952, scenariul: Profira Sadoveanu, Valeria Sadoveanu, regia: Victor Iliu, Marietta Sadova) le supune probei timpului. Mitrea are destinul programat al unui personaj de propagandă dramatizată, urmărit din adolescența idilică (prima secvență, cea a întâlnirii cu iubita) și până la statutul de corifeu

al noii puteri, de inspirație și cu sprijin sovietic. Filmul este nu doar saga unei metamorfoze politice, ci și drama unui individ tipic, urmărit din adolescență și până la maturitate, surprins între două faze raportate la paternitate – orfan și tată de familie. Mitrea traversează etapele clarificării și împlinirii ideologice, suprapunându-le etapelor împlinirii sale biologice. Pentru a amplifica autoritatea politică finală, pentru a o prezenta ca soluția oricărei probleme sociale și individuale, ea este văzută ca o compensare a lipsei autorității parentale, ca o negare a autorității administrative (boierul) și militare. Astfel se stabilește legătura între dispariția tatălui biologic și identificarea tătucului politic, care va instaura o nouă ordine în lumea lui Mitrea. Filmul se desfășoară între moartea tatălui și asumarea paternității, paralel cu plasarea sub protecția unei noi autorități sociale.

Eroul traversează o serie de probe previzibile, programate pentru a delimita și contura drumul inițiatic spre identificarea și integrarea în noua putere politică. Înconjurat de simboluri ale decrepitudinii morale – un frate hapsân, un Cain-Iuda, un exploatator nemilos care-și administrează feuda cu mână de fier (cu care potolește și eventualii insurgenți), consăteni indiferenți, abrutizați sau nepăsători, un sistem militar dezumanizant –, *Mitrea Cocor* impune inițial ideea unei autorități distorsionante care alterează relațiile sociale, dar și pe cele interindividuale.

Pentru a amplifica forța autorității politice instaurate în final, Mitrea este conceput ca un personaj decompensat, o victimă (e drept, cu conștiința stării sale). Își pierde părinții, fratele, averea. Aceste deposedări agresive îi conturează statutul social, îl eliberează de determinările materiale, îl transformă într-un comunist *avant la lettre* care adulmecă și preia o ideologie de împrumut. Manipularea în *Mitrea Cocor* nu are loc doar în final, prin apariția salvatorului sovietic, ci este un proces care implică transformarea eroului într-un personaj tipic, antrenat în situații excepționale și victima unor dezechilibre în plan familial (o tehnică împrumutată din melodramă). Spațial, *Mitrea Cocor* alternează exterioarele cu interioarele, două jumătăți ale aceleiași lumi. Marile schimbări în viața lui Mitrea vin din exterior – moartea părinților în timpul unei furtuni, rănirea în timpul războiului –, dar ele sunt pregătite în interiorul morii, al

conacului boieresc, al fierăriei. Temporal, filmul leagă răsturnarea unui regim și instaurarea altuia de etapele biologice ale vieții lui Mitrea, umanizând astfel seismul social.

În *Brigada lui Ionuț* (1954, scenariul: Mihail Leonard, regia: Jean Mihail), personajul activistului este deja plasat în interiorul grupului pe care-l patronează politic, profesional și emoțional. Precum un câine de pază ideologică a exploatării miniere, activistul lui Mihail, din biroul aseptic al organizației de partid, amușină inamicii poporului (sabotori, chiulangii, bețivani, intelectuali), ia urma acțiunilor dușmănoase, îi încolțește pe infractori. Practic, el deviază posibilul conflict direct dintre eroii pozitivi și cei negativi din zona cotidianului în aria ideologicului.

Grație activistului de partid, conflictele desfășurate pe orizontala grupului au anvergura verticală a politicului, depășesc geometria galeriei miniere și implică în rezolvarea lor conducerea locală și superioară de partid, miliția și chiar pe Gheorghiu-Dej (informat pas cu pas despre problemele de muncă, dar și de familie ale minerilor fruntași). Desfășurat în ritm de marș triumfal, filmul lui Mihail stabilește în plan narativ trei categorii de eroi: minerul, activistul de partid și dușmanul poporului. Minerul are entuziasmul lui Ionuț, sfătoșenia tatălui, înțelepciunea maistrului și vioiciunea ortacilor, dușmanul poporului este informat (inginerul), șiret (maistrul) și putred moral (ortacul bețiv). În cazul activistului, legăturile sale cu centrul suplinesc lipsa etajării la nivel dramaturgic, el este autoritatea absolută care nu-și pierde din forță prin distribuirea calităților într-un număr de personaje complementare.

Dacă în basm eroul neagă o autoritate (a părinților, a împăratului, a zmeului, a vrăjitorului, a comunității), eroul pozitiv al anilor '50 se supune uneia. Eroul negativ se extrage din ordinea proletară – spionează, sabotează, dezorganizează. Rolul său este să formeze anticorpi în sistem, generând astfel o poveste. Capacitatea sa narativă de a impune probe eroului pozitiv îl transformă într-un agent activ care supune sistemul unor tensiuni, iar în fața sa „pozitivul" nu poate decât să reacționeze, să se implice în seria de provocări lansate, să devină parte a diagramei narative. Sprijinit de sfatul minerului sovietic, în efortul său de a transforma Valea Jiului într-un Eden-Dombas

(regiune minieră din fosta URSS), surâzătorul stahanovist Ionuț are datele unui învingător – origini sănătoase, o familie dedicată producției și partidului, entuziasm, echilibru în relațiile amoroase și ajutorul partidului și al prietenilor sovietici în rezolvarea problemelor de muncă. În impasul apărut în brigada fiului este implicat și tatăl, minerul veteran, care-și transferă autoritatea organizației locale de partid. Îndemnul său „Mergi la partid și o să-ți facă dreptate!" marchează tocmai paternalizarea sistemului politic. Tatăl pasează noile probleme de muncă din echipa fiului în responsabilitatea organelor de partid. Secretarul de partid, noul tătuc politic, percepe pericolele („Treaba asta miroase a provocare!"), supraveghează comunitatea de la înălțimea biroului organizației de bază, identifică și stârpește răul, informează organele de miliție. Ionuț devine astfel un personaj pasiv asupra căruia se exercită protecția paternal-politică pentru a-l feri de acțiunile dușmanilor poporului. Pornind tocmai de la existența acestei suprapuneri emoțional-politice, Mihail exploatează la maximum paternitatea – Ionuț este în permanență tutelat de tatăl-miner și supervizat de viitorul socru. Existența și prezența tatălui, legate atât de strâns și de ideea autorității de partid, fac din filmul lui Mihail unul dintre cele mai abile exerciții de propagandă, prin substituirea ancestralei autorități paterne cu cea de partid. Dacă în *Răsună valea* personajele (de la Petre la Niky) sunt transplantate în mediul șantierului de la Bumbești-Livezeni, fiind oarecum defective de o biografie anterioară momentului de avânt patriotic, în *Brigada lui Ionuț* intruziunea politicului în plan individual se face chiar la nivel biografic, la rădăcini. Partidul preia autoritatea tatălui, i se substituie și se strecoară în existența individului, tăindu-i rădăcina biografică.

Narativ, activistul de partid este un tampon între eroii pozitivi și cei negativi, ferindu-i de confruntarea directă. Ionuț nu-și poate înfrunta și pedepsi adversarii, misiunea fiind preluată de justițiarul activist de partid, care rezolvă rapid sabotajul (inginerul preluat de miliție) și devine maestrul de ceremonii al momentului festiv, binecuvântat telefonic de liderul de la centru. Dacă activistul de partid este legat de spațiul unei camere de ședință (utilate cu nelipsita masă la care se dezbat problemele de viață și de producție), dușmanii se ascund în birouri, după

hărți și grafice, pervertiți de excesul de informație științifică, sau în măruntaiele pământului, violenți, vicleni, amețiți de alcool și roși de invidie.

Comedia lui Jean Georgescu *Directorul nostru* (1955, scenariul: Gheorghe Dron, regia: Jean Georgescu) atacă un spațiu și o problemă kafkiene cu armele comediei de situații. În epoca întreprinderilor fruntașe sprijinite pe umerii vânjoși ai stahanoviștilor, Jean Georgescu își centrează narațiunea pe instituția absurdă, labirintică, sufocată de birocrație, înecată în tone de maculatură fișată, manevrată, indexată. Georgescu mută marile probleme ale epocii din registrul grav în cel comic, răsturnând perspectiva asupra prezentului, apropiindu-se atât de mult de fenomene încât le vede diformitățile, anomaliile, monstruozitățile. Instituția are o stratificare funcționărească exemplară. Se configurează astfel opoziția dintre un sistem sufocat de dezordinea elementelor componente (avalanșa de hârtii) și unul rigid, încremenit în legile absurde de funcționare (ierarhia funcționărească). Personajul Ciubuc este puntea dintre cele două componente ale sistemului – neantizat în mareea de hârtie, modest beneficiar al legilor de funcționare a sistemului (prime modeste, postul asigurat), dar și critic (fără voie) al problemelor sale. Umilă componentă a sistemului și fals adversar al său, Ciubuc nu țintește la eradicarea birocrației sau la demolarea ierarhiei funcționărești, ci la optima conviețuire cu aceasta, la soluția confortabilă de menținere în schema de birou. Dar tocmai dezordinea fundamentală, rostogolirea perpetuă a formelor, poate provoca apariția unui accident, a unui atom fugar – Ciubuc. În acest context, Jean Georgescu identifică cel mai de temut sabotor al sistemului – propriile legi de funcționare și oamenii care le aplică.

Nufărul roșu (1955, scenariul: Paul Anghel, regia: Gheorghe Tobias) dezvoltă o poveste pe schema eroilor încleștați în luptă cu sabotorii, plasând-o în mediul minorilor și în cadrul natural al Deltei. Filmul lui Tobias aduce în ringul acvatic al confruntării un erou pozitiv, copil, înzestrat cu o oarecare duplicitate (el se pozitivează spre final, prin asumarea unor mici eroisme de clasă) și niște braconieri adulți, care zădărnicesc îndeplinirea planului la producția de pește.

Funcțiile eroului principal acoperă zona armoniei cu natura, ocrotirea lumii animale și a celor neajutorați, schimbarea ierarhiei valorice în clasă și disponibilitatea sentimentală a celor din jur. Filmul, construit în jurul eroului principal, introduce în scenă personaje (Sanda și tatăl ei) pe care le fixează (pe sistem-ventuză) pe diverse segmente ale traiectoriei sale. Acest tip de utilitarism narativ este o caracteristică a poveștii din perioada anilor '50 care imprima unor personaje (pozitive, negative) un impuls social și le aducea în scenă demonstrativ, în momentul optim, pentru a servi la creșterea pregnanței ideologice. Povestea devine astfel o rezultantă a funcțiilor personajului pozitiv (contracararea acțiunilor dușmănoase, progresul economic, implicarea socială, adeziunea partinică și împlinirea sentimentală), servite de eroi utilitari.

La „Moara cu noroc"

(1956, scenariul: Alexandru Struțeanu, Titus Popovici, după nuvela lui Ioan Slavici, regia: Victor Iliu)

În *La „Moara cu noroc"* spațiul are o congruență evidentă de la prim-plan până la planul îndepărtat, o unitate subliniată de libertatea de mișcare a aparatului de filmat care forează oriunde cu aceeași ușurință, în căutarea obiectelor-semne sau a personajelor.

Spațiul cinematografic în *La „Moara cu noroc"* are densitatea unei magme, o vâscozitate care se diluează în raport cu lumina absorbită și încorporată în fiecare obiect. Obiectele (lucrurile, în accepțiunea lui Foucault) ies treptat din masa de întuneric, se detașează prin absorbția luminii, devin niște excrescențe funcționale ale spațiului, integrate treptat în masa povestirii. Ele se dezvăluie gradat, prin încadratură, iar prin reluări capătă consistența unor simboluri sau, mai degrabă, a unor emițători de semnificații supratextuale (Deleuze, 1983, 1985). Deleuze remarca funcția acestor obiecte, evidențiind caracterul lor temporal, care sugerează imortalitatea unei lumi materiale în universul trecerilor umane.

Este pentru prima dată în istoria filmului românesc când camera explorează un spațiu, aducând în lumină obiecte tratate în funcție de rolul lor simbolico-narativ, mizând pe ele în desfășurarea poveștii. Accentele pe aceste obiecte sunt puse prin folosirea luminii. Crucile din fața hanului, icoana, ceasul sunt niște supraenunțuri vizuale pentru desfășurări narative secvențiale. Ceasul scoate în prim-plan și încadrează secvența nopții petrecute la han de Lică, icoana marchează secvența finală împinsă (prin montarea în paralel cu biserica în care bunica își duce nepoții) spre zona unei narativități cu conotații biblice.

De fapt, biserica este un simbol flexibil care trece de la faza de clădire goală, rece în care Lică intră cu calul pentru a-și ascunde comoara (Lică este un personaj respins de morala creștină) la edificiul scăldat în lumina pascală și la cel din final, mistuit de flăcări.

În *La „Moara cu noroc"*, traseul luminii începe de la lumânarea (în jurul căreia familia își numără banii) care pâlpâie în camera de han și se sfârșește cu combustia finală în care este anulat triunghiul Ghiță-Ana-Lică.

Lumina este ea însăși un personaj care evoluează de la faza de pâlpâire la cea de pârjol, care anulează oamenii și tarele lor, proiectând povestea din zona personajelor unite de ură și spaimă la nivelul spațiului (incendiul este o rană a pământului și a cerului).

Spațiul cinematografic este construit pe dihotomia interior – exterior; tot ce ține de personajul Lică este plasat în exterior, asociat oarecum cu imprevizibilele, impetuoasele și implacabilele fenomene naturale. Primele cadre ale filmului proiectează pe cerul înnorat siluetele oamenilor lui Lică. Ghiță și familia sa sunt încă protejați în incinta hanului (care trimite la ideea unui spațiu maternal și, nu întâmplător, personajele hanului sunt conectate prin legături de maternitate – Ana și copiii, mama Anei, domnișoara și copilul, personaje vegheate de icoana Mariei cu Pruncul). În acest context, Ghiță este un singuratic ros de îndoieli și patimi, rupt de ritmul natural al devenirii, un *pater familias* care-și administrează eronat teritoriul familial și își direcționează fals energiile. Prin contrast, Lică este ipostaza virilității animalice,

mai apropiat de turma de porcine pe care o păstorește decât de colectivitatea semenilor (pe care-i trădează cu ușurință).

Încă din prima secvență, filmul *La „Moara cu noroc"* plasează eroii într-o situație nouă care implică o răsturnare a celei preexistente: Ghiță renunță la cizmărie și ia hanul în arendă. Membrii familiei lui Ghiță sunt într-un echilibru temporar, într-o fragilă armonie conjugală și siguranță financiară. Primele fisuri în armura de protecție familială sunt atât interioare (lăcomia, presiunea soacrei, perspectiva îmbogățirii), cât și exterioare (apariția emisarilor lui Lică). Inițial, Ghiță este un *pater* care veghează la siguranța domestică a clanului, deși a încălcat deja o interdicție socială: a ieșit din circuitul predestinat al existenței, renunțând la cizmărie, și a intrat pe teritoriul răului, prin arendarea hanului. A abandonat spațiul colectivității organizate și a optat pentru un grup haotic (clienții hanului), iar, spațial, s-a rupt din organizarea urbană și s-a izolat în pustietatea transilvană (asociată cel mai adesea cu vremea mohorâtă, ploioasă). Ghiță este un *outsider*, un dezrădăcinat, și toată desfășurarea narativă ulterioară este un act de justiție, o reparație oarecum naturală (nu întâmplător personajele sfârșesc anulate de un element fundamental al naturii, focul). Ghiță își supraestimează atât forța de desprindere de blocul social, cât și capacitatea de a adera la o structură haotică (hanul cu clienții săi).

Încercările de joc dublu (alături de Pintea), văzute ca o revenire la justiția grupului abandonat, sunt sortite eșecului. Privită astfel, drama cizmarului-hangiu are pregnanța unei tragedii antice în care problema *nemesis*-ului este mutată din zona olimpiană în cea terestră și socială.

Ghiță este absorbit tot mai mult în pâlnia răului, atras de sclipirea banului – „ochiul dracului" – și prins în firele unei frății financiare cu Lică. Inițial, domesticul Ghiță încearcă să se plieze pe duritatea minerală a lui Lică, să beneficieze de protecția sa și să plutească la suprafața torentului malefic, să se plaseze atât în interiorul, cât și în exteriorul afacerilor lui Lică. Ghiță este un personaj pasiv, supus interdicțiilor, schimbărilor, presiunilor, iar momentul activizării sale (trădarea lui Lică) îi duce la moarte atât pe el, cât și pe cei legați de el (Ana). Justiția naturală lovește mai aprig (în zona familiei lui Ghiță) decât cea socială,

care-l vizează pe Lică. Primele secvențe ale filmului plasează în scenă personajele grupându-le: familia lui Ghiță, emisarii lui Lică, oamenii legii și clienții hanului (un personaj colectiv neutru, necesar pentru relevarea contrastului dintre grupul de familie și cel de afaceri).

Spațiul casnic instaurat în hanul *Moara cu noroc* (moara trimite semantic către ideea de măcinare, prelucrare, trecerea într-o nouă stare a materiei, de la sămânță la făină) fiind unul maternal, Ghiță încearcă să iasă din relația cu Lică folosind senzualitatea Anei. Ghiță este încă legat de o incintă maternă, fiind un personaj cu o valență liberă care trebuie să se fixeze într-o combinație stabilă cu un alt personaj. După încălcarea tuturor interdicțiilor posibile de către hangiu, finalul reinstaurează pacea, ducând morala la un nou nivel: drama nu este repetabilă – hanul a fost mistuit de flăcări, iar eroii au fost suprimați fizic.

Așa cum remarca George Littera, filmul lui Iliu „vine să propună... câteva lucruri deosebit de prețioase: gustul mai pronunțat al realismului psihologic, înțelegerea ecranizării într-un sens creator... apelul la sugestiile tradiției noastre artistice, culte și folclorice, căutarea expresivității de limbaj în zona unei savante sinteze audiovizuale" (Littera, 1976, p. 116).

Traseul fricii continuă pentru Victor Iliu cu filmul *Comoara din Vadul Vechi* (1964, scenariul: Vicor Emil Galan, regia: Victor Iliu). Povestea lui Prisac și a argatului său Ion are însă disfuncții care duc spre o stare de instabilitate narativă, semn al unei mișcări haotice a fracțiunilor sale constitutive, supuse unei tensiuni aparent inexplicabile. Prima parte a filmului amintește de estetul Iliu: încleștarea celor doi eroi în lupta cu mirișteа osificată capătă uneori proporții epopeice, câmpul marcat de arbori scheletici și de pieile cailor, învăluit de zborul ciorilor are o plasticitate derivată din spațiul cavalcadelor lui Lică Sămădăul, între stăpân și slugă se dezvoltă o tensiune gradată, aproape palpabilă, precum căldura.

Partea a doua a filmului este un colaj de frânturi disparate de viață rurală, tentative de a defini un dușman al poporului (Prisac) și de a lega povestea de contextul social postbelic (salvarea satului înfometat prin simpla aderare la ideologia

comunistă). Ruptura dintre cele două părți, dezlânarea și aspectul de puzzle neterminat al celei de-a doua fac din această peliculă unul dintre cele mai dramatice filme din istoria cinematografiei românești. După entuziasmul din *Mitrea Cocor* și raționalismul estetic din *La „Moara cu noroc"*, prin *Comoara din Vadul Vechi*, Iliu își dezvăluie spaima de a fi parte a unui sistem politic. Regizorul pare cuprins nu atât de frica gărzilor represive ale sistemului, cât de puterea cu care și-a înzestrat propriile creații care, împănate cu sloganurile comuniste, pot deforma conștiințe. În timpul facerii acestei *Comori...*, Iliu realizează că este în poziția lui Cronos care, înspăimântat de propria odraslă, este silit să apeleze la singura soluție: uciderea pruncului.

Erupția

(1957, scenariul: Petre Luscalov, regia: Liviu Ciulei)

În *Erupția*, spațiul este fluid, însușindu-și unele dintre calitățile materiei vizate: are vâscozitatea petrolului, curgerea și prelingerea sa. Este un spațiu-matrice care se extinde spre piscina de la Lido, spre restaurantul în care se întâlnesc cele două cupluri, spre spațiul selenar al terenului de la exploatarea Ursei II. Acest spațiu se coagulează în jurul unor elemente predominante: schela, bazinul de colectare a noroiului, piscina. Legătura dintre secvențe și dintre spații (racordul) este asigurată de câte un obiect existent în variante diferite, în locuri diferite (pantofii, schela, schela din cărți de joc).

Prima secvență este un compozit făcut din două materiale diferite: structura metalică, dură, verticală a sondei care-și dezvăluie frumusețea brutală și fata echipată nepotrivit pentru expediția petrolieră. Ciulei propune o schimbare de registru estetic în zona frumosului – frumusețea are alți parametri la Ursei, fiind necesară o inițiere, o adaptare pentru a o sesiza. Etapele inițierii Ancăi implică trecerea bolovănișurilor fără mașină (la final același drum este străbătut, în sens invers, cu mașina), asumarea ținutei de lucru, botezul noroiului. De la faza de detaliu distonant, Anca trece la cea de mulare perfectă pe noul spațiu.

Reținerile sale sentimentale față de Emil sunt de fapt semnul unui divorț între ea și mediul citadin. Anca nu doar s-a adaptat, ci a fost asimilată de spațiul Ursei.

Dacă secvențele de inițiere sunt în registru terestru, treptat, urmând linia desfășurării narative, toate personajele sunt cuprinse de un elan ascensional, de o *erupție* emoțională plasată din ce în ce mai sus (secvența salvării Vicăi, care are o tentativă de aruncare în gol de pe schelă). Schela nu mai este doar un semn (o perfectă metonimie), ci un spațiu de desfășurare atât a dramei paralele Gore-Vica, cât și a celei colective. Secvența erupției se desfășoară într-o zonă inundată emoțional, în care personajele și-au topit asperitățile și sunt deja asamblate în mecanismul dramaturgic. Erupția este o cascadă de imagini ale unor forme lucioase, un poem vizual cu sclipiri și opacități, prinderea unei mișcări care însuflețește și unifică umanul și mineralul, compactate în masa de petrol. Anca, personajul care monologhează, asumându-și povestea la persoana întâi, se rupe de o lume și de o relație, dar rămâne prinsă de vechiul spațiu (flashbackurile trimit în zona petroliștilor de budoar, precum bucureștenii Emil și Nina).

Dacă Proust pornea de la o senzație în reconstrucția unei lumi, Ciulei declanșează jocul cu timpul și spațiul pornind de la obiecte, de exemplu, pantofii. Trecerea prezent-trecut-prezent și implicit Ursei-București-Ursei se face legând cizmele Ancăi aflată la Ursei cu pantofii ei de plajă (secvența piscinei), cu cei de dans și din nou cu cizmele de la Ursei.

Lumea lui Ciulei este lipsită de autoritate, o structură haotică ce se va coagula în jurul inginerului Andrei Barbu, care-și va impune treptat forța în lupta pentru găsirea petrolului. Dacă inițial Andrei este un singuratic pe care nu-l cunosc nici subalternii (secvența „Suflete!"), treptat întreaga poveste va gravita în jurul său și al încălcării interdicției de a căuta petrol într-o zonă blestemată (după explozia din 1933). Practic, între începutul și sfârșitul filmului are loc o redistribuire de funcții între personaje, tot pe modelul basmului.

Emil, un Făt-Frumos de București, glisează spre zona negativă, Andrei, un zmeu de rafinărie, este domesticit de Anca. Vica, o falsă vrăjitoare, își recapătă identitatea și intră în lumea gospodarilor, alături de Gore. Povestea are aceeași fluență pe

care Ciulei încearcă să o imprime și spațiului. Proustian, regizorul configurează niște limite, pentru ca după provocarea unui accident vizual sau sonor să se strecoare prin micile fante apărute (senzațiile sunt legate de memoria emoțională și implicit de o altă lume), să nege chiar limitele impuse, să se extindă pe paliere inedite și să prindă în firele sale noi personaje. Povestea la Ciulei are o structură laxă, permițând ca în desfășurarea ei să fie inserat episodul Vica, o proiecție de buzunar a poveștii Anca-Andrei, care mai are un pandant, mult mai palid, în cuplul resemnaților Emil-Nina.

Narativ, această trecere a accentului de pe personajele de prim-plan pe cele secundare este semnul unei simfonizări a poveștii, care din arborele central începe să se ramifice în povești paralele (Vica-Gore, Nina-Emil). Dacă la Iliu întreaga desfășurare narativă trimite spre dezastrul final, la Ciulei cataclismul a avut deja loc (explozia din 1933, la care personajele fac permanent apel), iar Urseiul a fost purificat. În acest spațiu devastat (de un incendiu) și regenerat de prezența sondorilor, Anca, Vica, Andrei și Gore încep o nouă existență (chiar și Nina, petrolista de salon, are în final revelația muncii), căci toate personajele au biografii anterioare nefaste (Anca – un spleen bucureștean trăit pe marginea piscinei, Vica – o falsă implicare în prostituție, Andrei – o căsnicie ratată cu „incendiara" Nina, Gore – o casă abandonată). Povestea începe și se sfârșește în plină zi (cu venirea și plecarea Ancăi), dar punctul culminant, erupția, este plasat în miezul nopții. Întunericul face posibilă depersonalizarea evenimentului (rănirea lui Gore și imposibila lui salvare sunt chiar minusurile secvenței), îi dă turnura de eveniment geologic al cărui suflu a sudat oamenii de pământul pe care trăiesc. Erupția este punctul de ruptură dintre ziua sosirii și cea a plecării, disecția unui organ al timpului, care leagă un trecut neguros de un viitor incert.

Secvența erupției este poate prima surprindere cinematografică (din spațiul românesc) a structurii cristaline a timpului după modelul lui Deleuze, căci depersonalizând, mizând pe caracterul vizual al evenimentului, Ciulei nu a filmat o întâmplare, un spațiu populat de personaje, de intrigi și de o ideologie, ci chiar timpul. Etern, efemer, ireversibil...

Viața nu iartă

(1958, scenariul și regia: Iulian Mihu, Manole Marcus, inspirat de nuvelele *Moartea tânărului cu termen redus*, *Întoarcerea tatei din război* și *Când se ridică ceața* de Alexandru Sahia)

Filmul *Viața nu iartă* este un joc cu obiecte prinse în spirala timpului. Aparent, narațiunea nu stabilește un punct zero al temporalității, fiecare secvență, pornind de la un obiect, alunecă într-un nou plan temporal care se conectează nu doar cu precedentul, ci cu întregul ansamblu temporal. În progresia narativă apare prezentul ca reper, urmând ca și el să se relativizeze, să devină o valoare flexibilă, în raport cu secvențele de front din cel de-al doilea război mondial, cu fiul muribund. *Viața nu iartă* impune un personaj-reper pe axa temporalității, fiul, care, după ce accesează intervale temporale din existența tatălui, devine el însuși un accesoriu în mecanismul temporal, după modelul lui Deleuze; prezentul, trecutul și viitorul sunt faze ale existenței sale care nu se mai ordonează cronologic, ci axiologic. Evenimentele au o anumită valoare existențială care depășește ancorele temporale și, prinse cu noi legături în țesătura narativă, sunt repoziționate în funcție de reflexiile pe care le aruncă peste existența fiului.

Deși accesul spre diverse planuri temporale se face prin mentalul fiului sau prin relatări ale martorilor (vizualizarea mărturiei lui Surdoiu), ele nu au fluența subiectivității, ci devin părți dintr-un mozaic monumental, în care elementele sunt legate printr-un liant formal, o morală – existențe succesive, sensuri existențiale identice. Profilul moral al tatălui devine un contur în care este introdus și cel al fiului, actele tatălui justifică opțiunile fiului, destinul primului trasează traiectoria celui de-al doilea. În acest vortex evenimențial se pierd succesiunile, dar reducerea întregii realități la orizontul fiului transformă temporalitatea, în final, într-o desfășurare de planuri mai mult sau mai puțin raportate la prezent. Trecutul se pierde în lanțul conexiunilor senzoriale, mentale și cauzale, devine baza unui prezent halucinant, infirm, incomplet.

Accesarea unei perioade temporale se face prin apelul la obiecte și sunete – ochelari, gamelă, fotografie, ceasuri, suprafețe vitrate sparte, ferestre cu gratii, picături de apă – cu un rol simbolic în existența personajelor. Filmul pornește ca o investigație detectivistică pentru a umple găurile negre din existența tatălui, marcat psihic de evenimente necunoscute din timpul primului război mondial, și se sfârșește ca o demonstrație lămuritoare pentru exitusul fiului. Tatăl nu este doar un *pater familias*, ci și un fost *pater comunitatis*, un profesor, dar un infirm (infirmitatea este atât fizică, cât și psihică) în gestionarea relațiilor de familie și sociale. Copil, fiul asistă la degradarea ambelor calități – tatăl dispare din familie, dar și din școală, fiind închis într-un spital de psihiatrie. Adult, fiul preia prin asumare destinul patern; în momentul investigației printre veterani, fiul are vârsta tatălui din momentul întoarcerii din război, momentul ruperii de familie și de comunitate.

Într-un cimitir al eroilor, fiul îl întâlnește pe Surdoiu, un invalid de război, fost preot, personaj conceput ca o sumă de infirmități (numele trimite la surditate, la opacitate atât față de problemele fiului, cât și ale tatălui). Accesul și plecarea din acest spațiu al morții se fac prin călătoria cu trenul, a cărui mișcare generează o învolburare de lumini, umbre și sunete. Învelită în coperta călătoriei cu trenul, drama regăsirii tatălui este susținută tot de axa unei călătorii – familia își așteaptă pe peronul gării tatăl infirm întors din război. Prezența tatălui în familie, dar și în rândul concitadinilor săi este o falsă întoarcere, tatăl și misterul bolii sale rămân îngropați în monumentul funerar din cimitirul eroilor, în memoria lui Surdoiu.

În momentul confesiunii fostului preot, cei doi eroi sunt înșurubați în cavitatea subterană a mausoleului. De aici, din profunzimea htonică, începe noua existență a fiului, după ce află teribilele secrete ale tatălui. În timpul primului război mondial, tatăl îl împușcase pe dezertorul Serdici, violonist în viața civilă, pacifist în viața cazonă.

Acest episod îl leagă pe fiu de genitorul său, el preluând nu doar experiențele părintelui, ci și pedeapsa pentru crima săvârșită. *Viața nu iartă* este o variațiune a motivului cultural dostoievskian din *Crimă și pedeapsă*, extins pe existența a două

generații, cu acțiunea plasată în primul război și cu reacțiunea în cel de-al doilea. Narativ, cei doi eroi din *Viața nu iartă* (tatăl și fiul) sunt un unic actant înzestrat cu o sumă de funcții comune. Cimitirul eroilor îl poartă pe fiul plecat în căutarea tatălui pierdut spre abisalul ființei sale, spre zona mocirloasă în care compromisul se îngemănează cu moartea. Întors în lumea celor vii, deși avertizat, fiul reia același păcat originar al compromisului, transmis pe linie paternă.

Trecerile și revenirile din tărâmul morții (trenul este o formulă modernă de trecere a Styxului) sunt dilatarea momentului unei unice treceri: moartea fiului pe frontul celui de-al doilea război mondial, privită ca o pedeapsă pentru dispariția violonistului dezertor din timpul primului război mondial. Astfel trecând prin diverse grade ale temporalității, se ajunge la un prezent care înglobează în dimensiunile sale o materie simbolică vizual-sonoră înșelătoare, care îl prinde în vârtejul ei pe fiul muribund.

Ceea ce părea inițial o mișcare voluntară de regăsire ereditară apare în final ca un flux imagistic care pătrunde prin obiecte-fante în spațiul-timp al personajului și, implicit, al spectatorului. Abordarea temporală implică o structurare narativă sincopată, tensionată, care face mult mai vizibile motivele, tiparele din cele două existențe expuse simultan. Fiul nu caută o motivație a situației sale prin apelul la existența tatălui, ci, plasat pe inelul superior al aceleiași spirale existențiale, reia tema compromisurilor mortale inițiate de tată. După călătoria prin care-și asumă păcatul transmis pe linie ereditară, fiul, mobilizat, în ciuda avertismentelor pacifiste de sorginte comunistă, acceptă războiul. Moartea sa încheie ciclul a două existențe paralele, trăite simultan prin asumarea filială. Paternitatea este o variantă posibilă a individului, dar nu suficientă pentru iertarea păcatului originar.

Spațial, *Viața nu iartă* impune un exterior devastat de război și moarte și un interior care pare să asigure protecția casnică a personajelor. Casa părintească este o incintă dominată de figura mamei pianiste (muzica face o legătură directă între căminul părintesc și Serdici, victima tatălui). Deși par insule de liniște, rupte de spațiile exterioare, asupra lor se exercită presiunea timpului care le transformă în niște pasaje de trecere spre zonele morții. Există în acest film și spații-capcană, care

aparent oferă eroilor o minimă securitate – biserica, popota, mausoleul, școala. În biserică, confesiunea soldaților este urmărită de superiorul venal și neîndurător; în popotă, Serdici asistă la tatonarea amoroasă dintre fata iubită și un superior; în mausoleu, fiul intră în aria păcatului originar; în școală, tatăl își îndeamnă elevii la revoltă și la spargerea ferestrelor, membrane între interior și exterior. Cimitirul, frontul, poligonul de tragere, spațiul de paradă sunt spații deschise expuse morții.

Surdoiu, fost preot și maestru de ceremonii în biserică, este călăuza fiului în regresia printre meandrele trecutului. O călăuză oloagă, uneori surdă, care se mișcă pe o verticală virtuală – agățat de funia clopotului de comemorare și coborând scările mausoleului. Fostului preot i se impune evoluția pe verticala spiritualității, pe care el nu o mai străbate metafizic, ci doar fizic. Poligonul de tragere similar cu zona de paradă este anticamera frontului și a morții. În acest spațiu, prima victimă este Serdici, doborât de glonțul camaradului, iar ultimul sacrificat este fiul însetat, rănit, întins lângă un camarad întru moarte. Între cei doi se întinde un arc de timp, dar se suprapun semnificațiile.

Valurile Dunării

(1960, scenariul: Francisc Munteanu, Titus Popovici, regia: Liviu Ciulei)

Valurile Dunării este o mișcare imagistică (construită pe principii muzicale, în măsura de 3/4) în trei personaje, doi bărbați și o femeie, surprinși pe fundalul războiului și al insurecției. Mihai, Ana și Toma sunt eroii unui spațiu și ai unui timp comun. Pe puntea șlepului (punctul de stabilitate în curgerea de ape, de evenimente) se desfășoară o poveste de dragoste casnică (Ana, Mihai), o presupusă idilă (Ana, Toma) care se poate transforma într-o relație oficializată (prin dorința muribundului Mihai), o ascundere (Toma), o dezvăluire (Toma, Mihai). Războiul și insurecția joacă rolul de cadru, similar cu ambientul din pictura renascentistă, căreia perspectiva i-a modificat structurarea în profunzime, dar a afectat și personajele care, înșurubate

într-o succesiune de planuri, își proiectau asupra spațiului identitățile, relațiile, trăirile. Personajele căpătau o pregnanță specială, evoluau în prim-planul acestui spațiu geometrizat, răsturnând oarecum perspectiva și concentrând în grupul uman întreaga energie a obiectului pictural („intonația documentaristă devine creatoare la Ciulei în *Valurile Dunării*") (Littera, 1976, p. 112).

În *Valurile Dunării*, realitatea războiului se ordonează în jurul celor trei personaje, în funcție de necesitățile narative ale povestirii. În timpul nunții Anei cu Mihai, exploziile devin focuri de artificii, bombardamentele o silesc pe Ana să rămână pe șlep și aduc pe punte personajele auxiliare (copilul, nemții), finalul războiului o aduce pe Ana alături de Toma. Personajele sunt modelate de presiunea evenimentelor, dar în spațiul șlepului au libertatea de a interacționa. Toma este intrusul care apare în relația tinerilor căsătoriți Ana și Mihai. Nunta celor doi, desfășurată la adăpostul întunericului și animată de suflul exploziilor, este văzută ca punctul culminant al neimplicării lor politice și civice. Apariția lui Toma la bordul șlepului este primul artificiu narativ, prima breșă în izolaționismul cuplului, adept al unui *carpe diem* amoros. Toma este o alternativă a lui Mihai, masculul autoritar, dur, încăpățânat, extras din relația conjugală și propulsat în plan social. Prin moartea soției, el pare exclus din orice ecuație sentimentală, devenind personajul prin care lumea, războiul, insurecția, moartea năvălesc asupra șlepului îndrăgostiților.

Deși acreditat ca un salvator (al copilului, al șlepului, al Anei, al societății, al armatei române, al partizanilor), Toma este un înger deghizat al morții – apariția sa destabilizează cuplul, provoacă moartea lui Mihai, duce la înfruntări armate. Relația sa cu Ana este o îmbinare de erotism și tentația răului, seducția se împletește cu atracția funebrului. Personajul Toma, deși prezentat ca un erou pozitiv, este un amestec de Eros și Thanatos. Între cele două elemente se stabilește un raport de directă proporționalitate – o relație cu substrat erotic între Ana și Toma implică dispariția celui de-al treilea element al triunghiului amoros, Mihai. Legiferată și sărbătorită în timpul unui bombardament,

căsătoria Anei cu Mihai stă de la început sub semnul instabilității și al morții. Chiar dacă în contextul istoric al războiului cei doi încearcă să se izoleze în relația de cuplu, apariția lui Toma are efectul unei bombe cu ceas aruncate chiar în cuibul amorezilor. Deși angajarea lui Mihai în mișcarea subversiv-revoluționară se face nemotivat psihologic și ideologic, dispariția sa lasă locul vacant în cuplu. Toma nu este doar mesagerul morții, ci și un cuceritor care prin metoda calului troian pătrunde pe șlep, îl trasformă într-un câmp de luptă pentru propria cauză (anti-hitleristă, procomunistă) și exploatează sentimental avantajul dispariției fizice a proaspătului aliat. Inițial, cei doi eroi, Mihai și Toma, par să împartă egal atributele masculinității – Mihai este sentimental împlinit, dur, autoritar, nepăsător, iar văduvul Toma, sensibil, înțelegător, patern.

Secvența beției comune din cabina șlepului aduce cele două personaje masculine într-o suprapunere prin asumarea acțiunii comune, a consumului de alcool (refuzat inițial de Ana). În secvența beției, universul lui Mihai este spart în câteva planuri-detaliu și gros-planuri, obiectele par să scape de pe orbita casnică a căminului de pe șlep, întregul univers conjugal se fărâmițează la contactul cu masculul invadator. Este momentul în care Toma își asumă rolul de lider al grupului, atât în plan amoros, cât și în plan cotidian.

În *Valurile Dunării*, șlepul alunecă la marginea unei lumi cutremurate de război. Apa are un caracter purificator, spală păcate și spulberă pericole, dar are și o dinamică, ea poartă ambarcațiunea spre zone din ce în ce mai fierbinți, care impun eroilor probe din ce în ce mai performante. Din zona terestră apar încercările, intrușii, pericolele. Smuls din idilismul marital, cuplul Ana-Mihai este rechiziționat în contul războiului – primește misiunea unui transport militar pe Dunărea minată. Inspirat de piesa lui Sartre *Huis Clos*, Ciulei stabilește că șlepul este zona închisă în care funcționează acel „l'Enfer, c'est les autres", căci ceilalți invadează un spațiu idilic și izolat. Șlepul este asamblarea a cinci zone – camera Anei și a lui Mihai, puntea, cârma, carena (pusă în evidență de secvența bombei care se apropie amenințător de navă) și dormitorul lui Toma, plasat în adâncul navei.

Cele trei personaje traversează doar zonele puternic personalizate, iar pătrunderea într-un spațiu străin implică inițierea unei noi traiectorii narative.

Pe uscat, printre ruinele fumegânde, singura clădire neatinsă de bombe este biserica din care iese cuplul de miri Ana și Mihai. Nici casa copilului orfan, nici hotelul Metropol în care Ana trebuie să-l aștepte pe Mihai nu rămân în picioare. Ele sunt simbolurile unor valori civile spulberate de război, dar și de unda de șoc a lumii noi. Ciulei conturează politic două lumi – una care se prăbușește sub tirul artileriei și al bombelor, în care taberele se încleștează în lupte, purtate cel mai adesea la adăpostul întunericului, și cea a victoriei finale. Bătăliile finale sunt dominate și coordonate de Toma (filmat cel mai adesea în contraplonjeu), iar spațiul de luptă este bordat de clădiri în ruine, cuprinse de flăcări. Chiar și hotelul Metropol, singura legătură a lui Toma cu lumea trecută, este în ruine. Reîntâlnirea Anei cu Toma are loc în plină zi, într-o nouă lume neconfigurată arhitectonic, în care contururile clădirilor mărginesc doar agora, piața în care se sărbătorește victoria și se desfășoară marșul triumfal al învingătorilor. La Ciulei, clădirea care definește caracterul fiecăreia dintre cele două lumi (sfârșitul unei perioade și începerea alteia noi) necesită o reînnoire, o trecere prin focul purificator. Vizual, clădirea este un semn al lumii în care se înalță, ea adăpostește simboluri (biserica), autorități (clădirea comandamentului german), vieți (casa copilului), speranțe (hotelul Metropol). Sfârșitul politic al vechii lumi implică spulberarea clădirilor-simbol. Lumea nouă începe pe ruinele celei vechi, dar piața finală la Ciulei pare că videază spațiul arhitectural, îl stoarce de puterile sale simbolice, îl transformă într-un pustiu frământat de cizmele cuceritorilor. Noua lume la Ciulei nu are nimic victorios, triumfal, ci instaurează un deșert în care vechile simboluri au fost transformate în ruine, în care învingătorii participă la festinul victoriei, călcând pe molozul trecutului.

Temporal, deși acțiunea filmului acoperă câteva zile, filmul începe și se termină în timpul nopții (ziua marșului triumfal al învingătorilor este lipită forțat, pentru rezolvarea happy-endului sentimental). Nunta și moartea lui Mihai creează senzația unei zile imense, mărginite de două nopți în care se petrec evenimentele

istorice. Ritmul acestei zile prelungite este impus de împărțirea în intervale diurne prin acțiunile din câteva nopți secundare (beția, livrarea primelor arme, suspiciunea). Prin raportarea la această zi dilatată, cosmică, personajele par descinse direct din mitologia unei lumi care se naște din învolburări de ape și de evenimente războinice, a unei lumi care-și sacrifică eroii în contul unui viitor incert spre care mărșăluiesc subordonații unui locotenent duplicitar.

Anotimpuri

(1963, scenariul și regia: Savel Stiopul)

Respectând ciclicitatea și simbolistica anotimpurilor, Stiopul articulează în *Anotimpuri* patru segmente narative pornind de la echivalarea semnelor naturii cu semnificațiile acțiunilor din plan uman. Copilăria este asociată cu un spațiu hibernal, construit din tonuri de alb, încălzit de fiorii primei emoții sentimentale. În *Fantezie în fa major*, Stiopul mizează nu pe o poveste în două personaje, ci pe o construcție în două tonuri-personaje, alb și negru (punctul culminant este serbarea școlară, o alternanță de alb și negru, similară claviaturii pianului). *Incertitudini* plasează relația sentimentală dintre ea și el într-o nouă etapă biologică, tinerețea, punctată de tatonajul amoros în câmpul muncii. Pornind de la relația specială dintre natură și personaj, Stiopul adoptă tehnica narativă a sugerării, a lucrului implicit, pus în seama mediului, în defavoarea celui explicit dramaturgic. Reacțiile personajelor (din cadrul unei relații) sunt estompate și transferate în alt registru – grafic în primul episod, sculptural în cel de-al doilea. Al treilea episod, *Arșița*, este o fantezie feminină pe tema erotismului. Cele două arșițe – canicula și pasiunea carnală a eroinei – se desfășoară paralel, evoluând în crescendouri independente. După un ritual casnic de răcorire, exploatat imagistic ca un joc de umbre, eroina pleacă în căutarea soțului absent, suspectat de o relație adulteră. Cei doi se întâlnesc sub trupul unei basculante vânjoase, în service-ul unei uzine socialiste, iar tensiunea erotică dintre soți este preluată de masa

defectă, amorfă, de metal. Secvența de amor carnal se desfășoară prin intermediar – șuruburile, pistoanele și saboții bolidului dezafectat sunt mângâiați, frământați, precum trupul unei iubite. Această secvență, poate cea mai pasională din istoria filmului românesc, mută erotismul din carnal în mecanic, din anatomic în mașinărie.

Ultima noapte a copilăriei

(1966, scenariul: Dumitru Carabăț, regia: Savel Stiopul)

Filmul *Ultima noapte a copilăriei* este o coregrafie cu probleme adolescentine (iubiri neîmpărtășite sau interzise, orgolii, opțiuni profesionale, probleme familiale) desfășurate într-o compoziție grafică în alb și negru. Savel Stiopul își îmbracă eroii în costume care preiau modelele geometrice ale sălii de sport, ale școlii, ale decorului citadin, îi confundă adeseori cu volumele din spațiul casnic, îi exploatează permanent ca semne grafice. Astfel, regizorul își construiește povestea atât din înlănțuirea probelor traversate de adolescenții grupați în jurul liderului Lucian, cât mai ales din valorizarea plastică a prezenței lor fizice.

Scena de dragoste dintre Lucian și Lana este vivisecția unei stări ale cărei pulsații sunt marcate de flashurile luminoase ale farului, întâlnirea de la Teatrul de păpuși dintre erou și mamă își pierde orice căldură și preia ceva din mecanica marionetelor care-i înconjoară, iubirea pentru Mina echivalează cu accesul într-o lume a formelor neobișnuite, exotice și reci (Mina este o plasticiană ratată!). Deconectată total de la sistemul propagandistic al anilor '60, *Ultima noapte a copilăriei* este una dintre puținele narațiuni cu eroi credibili, atât de credibili, încât adeseori pot fi confundați cu spațiul căruia îi aparțin. Până la urmă, această formă de ascundere, de cameleonism de protecție este doar o opțiune estetică a regizorului Savel Stiopul sau semnul unei frici a omului Savel Stiopul? Deși amenințarea nu este palpabilă, filmul descrie panica adolescentului care percepe o lume alienantă, amenințătoare, ermetic închisă în propria-i

geometrie. Modelul patern este contestat (relația dintre Lucian și tatăl său), familia s-a dizolvat, iubirea pare imposibilă atât în varianta adolescentină (cu Lana), cât și în cea experimentală (cu Mina), prietenia (cu Dudu, cu Max) este o noțiune pierdută printre loviturile din ringul de box (meciul dintre Dudu și Max).

Pădurea spânzuraților

(1964, scenariul: Titus Popovici, după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, regia: Liviu Ciulei)

În spațiul *Pădurii spânzuraților*, „operă în care se afirmă, din nou, capacitatea noastră de a gândi în termeni cinematografici" (Littera, 1976, p. 110), se pătrunde într-o manieră tradițională, printr-un drum (pregenericul filmului) urmărind grupul compact, solzos al spinărilor soldaților care se „îndreaptă" spre nicăieri.

Aparatul fix înregistrează actul trecerii, pătrunde prin falia drumului (fără această zonă de acces probabil că am rămâne exteriori dramei), identifică un soldat (prin întoarcere îi descoperim fața), reîncorporat apoi rapid în masa amorfă a batalionului. Abia în spațiul spânzurătorii aparatul redevine dinamic, percepe dimensiunile incintei – descoperim un spațiu cinematografic circular, dispus pe o spirală care pornește de la un cer apăsător, gol (într-o secvență-pandant de la sfârșitul filmului, legătura dintre pământ și cer este făcută de niște statui – aluzie la o divinitate muzeală și rece), ajunge la linia orizontului (zdrențuită de trunchiurile unor copaci desfrunziți), descoperă valea spânzurătorii, trece prin noroiul frământat de bocancii soldaților și ajunge pe buza gropii săpate de Vidor. Secvența spânzurării lui Svoboda este construită tocmai prin accentuarea verticalității cer-spânzurătoare-scaun-groapă.

Personajele (plutonierul, Klapka, Bologa, generalul) vin dintr-un plan orizontal nedefinit, iar soldații, în câteva încadraturi, acoperă cerul. După secvența spânzurării lui Svoboda cerul dispare, aparatul pare prins într-un plan intermediar între cer și pământ, mișcările sale accentuate, de la personaj la personaj, par o zbatere într-o zonă incertă (nu poate nici urca, nici

coborî). Ciulei răspândește în spațiu semne ale destinului viitor al personajelor – după secvența inițială, Bologa apare încremenit într-o fotografie, comentată de Roza, caleașca în care Müller îl îndoctrinează pe Bologa este înconjurată de încălțări cazone, noroiul unifică suprafețele, copaci mumificați marchează zonele de acțiune.

Încălțările – bocancul, cizma –, sunt obiectele care asigură legăturile terestre ale personajelor (Bologa și ordonanțele – tată și fiu – sunt legați prin actul de lustruire a cizmelor, Roza este luată în brațe de Bologa pentru a nu-și murdări încălțămintea).

Caleașca, trăsura, căruța sunt variante simbolice pentru ideea de trecere – drumul lui Müller spre evadarea forțată este presărat cu schelete de căruțe, Bologa reușește doborârea reflectorului tot cu ajutorul unei căruțe, într-o căruță apare pentru prima oară Ilona. Topografia spațiului la Ciulei creează senzația unei alăturări permanente a oricărei incinte cu spânzurătoarea. Satul și garnizoana par o prelungire în întuneric (o avansare din amurgul execuției spre noaptea tulburărilor de conștiință) a zonei spânzurătorii – același relief, același noroi, aceiași copaci. În interior, Ciulei își organizează spațiul în jurul mesei – ca simbol al unei vitalități vulgare, digestive, de tip Klapka, care îngurgitează cantități apreciabile de alimente, ca o formă de concentrare asupra corporalității. Actul îngurgitării trece din faza Klapka, a lăcomiei ca formă de rezistență, la faza ritualică, a mesei funerare din final, în care Ilona își hrănește iubitul cu alimente sacre (pâine, pasăre, măr, sare).

Personajele se adună în jurul mesei (la popotă, în cameră, în salonul generalului, chiar și în tranșee ordonanța îi pregătește lui Bologa un cocoș), mâncarea este o formă de devorare a lumii înconjurătoare, o formă de asimilare a părților ei digerabile. Un individ într-o stare de sațietate este într-un pact relativ cu lumea, el are rezerve pentru supraviețuire (Klapka), are gustul plăcerilor lumești (generalul, hrănit cu cornuri vieneze), dar și ignoranța neștiutorului (banchetul de la casa Martei).

Lumina este la Ciulei un personaj – lumina unui reflector declanșează crize de identitate, devine un adversar cu care Bologa intră în luptă directă și pe care îl suprimă fizic.

După prima tentativă de dezertare, tratată ca un joc de lumini și umbre, lumina, anihilată ca fascicul, inundă secvența spitalului, a dormitorului Martei, a episodului amoros cu Ilona. Lumina s-a instalat în viața lui Bologa, îi dezvăluie părțile ascunse ale propriei existențe, îi relevă falsitatea din budoarul baroc-feciorelnic al Martei. După episodul din dormitorul logodnicei în secvența petrecerii, lumina, reflectată de cristalele unui candelabru de salon, pare să fie elementul care declanșează răzvrătirea lui Bologa (punctată de Ciulei, în spiritul noului val, prin reluarea de trei ori a aceleiași încadraturi).

Dar, dincolo de acest rol narativ, lumina modelează volume, face perceptibile texturi (de ziduri, de scânduri, de haine, de trupuri), se revarsă peste secvența finală (a iubirii cu Ilona), scaldă și purifică chipul îngrozit al Ilonei. Lumina face vizibile profunzimile umbrei, gradând sau anihilând plinuri și goluri, într-un joc universal al transformării. Prin lumină, drama lui Bologa nu mai este doar drama celui care dezertează din considerente morale, etice și etnice, ci devine parte din ciclul universal al facerii, al trecerii prin lume sau din lume.

În prima secvență, cea a execuției lui Svoboda, un grup de femei în negru (aluzie la un cor antic sau la grupul de bocitoare din ceremonia funerară românească) este plasat în jurul instalației pe verticală – spânzurătoare, scaun, groapă. Este un grup amorf, un corespondent al celui depersonalizat, uniformizat al soldaților acoperiți de carapacele de postav.

Treptat, în cursul narațiunii, prezența feminină devine concretă: mama este motivul pentru care Bologa vine în orașul natal. Dar universul lui Bologa este apaternal și amaternal. Mama lipsește de acasă și este zărită de erou pe peronul gării (ceea ce nu îl face să se întoarcă acasă, deși permisia încă nu-i expirase). Eliberat de legătura maternă, Bologa se lansează în relația sentimental-erotică cu Ilona, fata inocentă, pe care anterior o etichetase drept „fata frumoasă", o prezență-martor în existența sa (Ilona asistă la episodul umilirii ordonanței). Imposibila iubire dintre Bologa și Ilona (ea este o fată simplă și o eventuală căsătorie, sugerată de erou, ar încălca tabuurile sociale) capătă o dimensiune metafizică prin masa din final. Ilona este

o văduvă (îmbrăcată în negru) care-și hrănește iubitul cu alimente ritualice, pregătindu-l și asistându-l pentru „marea trecere". Toate soțiile, prezentate indirect prin povestirile lui Klapka, Müller sau Petre, impun partenerului compromisul, lașitatea (prezența soției este o justificare pentru o opțiune imorală). Femeia își trage partenerul spre zona biologică, spre supraviețuirea imorală. Relația cu adulterina Roza (și ea este o variantă de soție de soldat) este fundamental maternă: ea vede în Bologa un copil (apelativ folosit frecvent).

Simbolic, relația celor doi este legată de pământ, de noroiul care murdărește botinele amantei de serviciu a regimentului și în care se scaldă trupurile celor doi amanți. Roza iese din existența lui Bologa în secvența cimitirului, locul unde pământul, depășind faza de noroi, înghite, la propriu, trupurile.

Dacă, spațial, întreaga lume a *Pădurii spânzuraților* este o prelungire a zonei spânzurătorii, temporal, filmul este plasat între un amurg tenebros (asociat cu o moarte) și dimineața unei deșteptări, deși arcul temporal este toamna-primăvara. Bologa traversează o noapte populată de surogate eroice (Klapka, generalul) sau erotice (Roza, Marta), abandonează o etapă biologică a existenței, sustrăgându-se dintr-un univers matern (absența mamei) și intrând într-unul amoros, alături de Ilona. Dacă inițial drama lui Bologa pare paralelă cu cea a lui Svoboda, în final ea este doar una mediană, între cea a lui Svoboda și cea posibilă a lui Varga. Văzută astfel, existența lui Bologa este dilatarea unui prezent care acoperă și prezentul lui Svoboda, dar și pe cel al lui Varga, le înglobează într-o masă temporală unică, în care diviziunile temporale sunt anulate.

În filmul lui Ciulei, toate personajele par a se afla în faze diferite ale aceleiași crize – Klapka a fost pe punctul de a evada, Müller teoretizează pe aceeași temă, Varga reia locul lui Bologa sub ștreang. Aceste personaje devin noile fracțiuni temporale în drama lui Ciulei – Klapka vine cu încărcătura unui trecut de pe frontul din Italia, Müller cu cea a unui prezent, Varga cu cea a unui viitor. Prin Bologa, aceste fracțiuni intră într-un dispozitiv de corespondențe narative, care fac ca drama sa să fie suma dramelor-ecou ale personajelor secundare. Lumea lui Ciulei este plină până la refuz cu drame individuale, iar destinul lui Bologa

a fost cea mai coerentă formă de a le expune. Drama lui Apostol prin repetabilitate nu aparține prezentului, trecutului sau viitorului, ci unui timp amorf și diferențiat.

Ciulei aplică un sistem nodal în dezvoltarea narativă – secvențele de grup sunt nodurile care stabilesc coordonatele acțiunii. Secvența spânzurării lui Svoboda, secvența de la popotă, secvența cu prizonierii români, secvența chermezei din casa viitorilor socri se bazează pe un număr mare de personaje și rezumă o situație dată, într-un anumit moment. Bologa, membru al Curții Marțiale, este maestru de ceremonii al spânzurării lui Svoboda, la popotă se pune în discuție ideea internaționalismului eroic al imperiului, Bologa aplică strict regulamentul cu prizonierii români, în casa socrilor se produce eliberarea eroului de legăturile sentimentale (cu Marta).

Între aceste secvențe care stabilesc reperele narative generale se desfășoară cele construite în jurul a două personaje (Bologa-Klapka, Bologa-Varga, Bologa-general, Bologa-Roza, Bologa-ordonanță, Bologa-Müller, Bologa-Marta, Bologa-Petre, Bologa-Ilona, Bologa-Vidor, ordonanță-Müller, Klapka-general). Aceste secvențe cu două personaje asigură progresia narativă prin înregistrarea aproape seismografică a mutațiilor la nivelul conștiinței eroului, prin poziționarea sa în funcție de etapele propriei deveniri față de Svoboda, Klapka, Cervenko, Varga sau Müller. Dacă secvențele cu două personaje au o înșiruire orizontală, cele de grup înregistrează un salt în linia narativă, construind un plan în care se asamblează elementele mobile din secvențele în doi.

Povestea la Ciulei are amplitudine, dată tocmai de aceste secvențe de grup, are coerență (dată de secvențele în două personaje), are echilibru prin justa alternare a celor două. Ciulei construiește o narațiune clasică, legată tocmai prin existența unor semne narative la nivelul fiecărei secvențe – în secvența spânzurării lui Svoboda sunt plasate toate prizele narative prin care se vor lega secvențele ulterioare: moartea, autoritatea, femeia, dezertarea, suficiența, îndoiala, camarazii, prietenii, inamicii, disciplina, nesupunerea, siguranța, incertitudinea.

Duminică la ora 6

(1965, scenariul: Ion Mihăileanu, regia: Lucian Pintilie)

Duminică la ora 6 rupe șablonul povestirii eroice cu justițiari moderni, nu atât *prin ce povestește*, ci *prin cum povestește*. În acest film, legat de timp chiar din titlu, Pintilie face un exercițiu de definire a *spațiului cuantificat* (Sterea, 2009). Eroul, Radu, pe peronul unei gări, retrăiește povestea de dragoste și de luptă alături de Anca. Peronul gării din prima secvență este un spațiu de trecere spre un posibil viitor, dar și spre trecut. Radu leagă prezența, dar și absența iubitei de zone urbane – întâlnirea de locul public, faza romantică de periferia orașului, iubirea de magazinul cu haine de nuntă, misiunea de librărie, moartea de labirintul întunecat al unui demisol și de privirea prelinsă pe înălțimea unui bloc. Succesiunea de spații induce și o linie temporală, povestea de dragoste desfășurându-se strict cronologic, doar amplasarea ei în funcție de reperul prezentului (secvența din tren) creează o oarecare cronodiscontinuitate. Flashurile laitmotivelor spațiale rup continuitatea temporală și narativă, marcând subiectiv fiecare articulație nouă în mecanismul povestirii. Narațiunea din *Duminică la ora 6* este o poveste la persoana întâi, asumată de un bărbat, Radu (tatăl Ancăi, dominat de soție, este retras în realitatea paralelă a muzicii, implicat prea puțin în supravegherea fiicelor). Personajele masculine sunt fie agenții Siguranței, fie greviștii, prezentați ca membri nediferențiați ai unor grupuri angajate în lupta de clasă. Doar trei personaje masculine secundare au un relief special – bătăușul de cartier din secvența balului, vânzătorul din magazinul de haine de nuntă și vânzătorul multiplicatorului. Narativ, ei au rolul unor declanșatori de probe – confruntarea cu mardeiașul de cartier îl plasează pe Radu în poziția de ocrotitor al Ancăi, episodul asumării rolurilor de miri marchează conștientizarea relației amoroase dintre cei doi, iar secvența multiplicatorului forțează suprapunerea poveștii sentimentale cu activitatea conspirativă. Narațiunea mizează tocmai pe acest dramatism derivat din expunerea celor două entități dramaturgice: cea sentimentală

și cea conspirativă. De aici și necesitatea prezenței personajului-confesor, colega de luptă conspirativă, un maestru de ceremonii în orașul zguduit de greve și de mișcări subversive, un *raisonneur* căruia i se povestesc evenimentele sentimentale și de luptă. Întreaga lume din *Duminică la ora 6* se rotește în jurul figurilor feminine – legătura conspirativă, cea căreia Radu îi împărtășește problemele de ilegalist, dar și de îndrăgostit, Anca, iubita care-i lărgește în mod surprinzător universul, limitat la deținuți ilegaliști și la greviști, mama Ancăi, o zeitate casnică ocrotitoare, sora Ancăi și fata trădătoare din final. Alături de partenera sa de luptă și de amor, Radu traversează o serie de întâmplări mixte, individuale și de cuplu. Împlinirea amoroasă duce la neglijarea misiunilor încredințate de partid, eșecuri împărtășite legăturii sale pe linie politică. Se profilează astfel un triunghi narativ cu un personaj activ (Radu), un personaj evocat prin poveste (Anca) și un personaj căruia i se povestește (ilegalista). Strict supravegheat, Radu trăiește un unic și iluzoriu moment de libertate: predarea multiplicatorului, la Constanța, pe malul mării. Călătoria, în dimensiunea sa sentimentală, fusese deja proiectată de Anca, în timpul escapadei de la periferia orașului. Moartea eroului este pedeapsa pentru încălcarea codurilor comportamentale ale grupului căruia îi aparține – asumarea interdicției de a amesteca sentimentul cu misiunea. Dar, dincolo de impunerea unui divorț tabu între viața privată și cea socială, Pintilie propune o înfruntare fundamentală între bărbat și femeie, care se sfârșește cu un avantaj clar al femeii-cameleon, care comandă, falsifică, trădează și supraviețuiește. Împărtășirea poveștii unui martor-femeie, implicat și cointeresat în misiunile din clandestinitate, dar și în cele sentimentale, închide bucla narativă într-o demonstrație oarecum moralizatoare. Povestită, orice narațiune își eclipsează eroii, îi subordonează povestitorului și ascultătorului, ajunge în aria subiectivității modelatoare a emițătorului de poveste. Sesizând pericolul, Pintilie evadează, în final, din capcana martorului, aducând personajul în singura probă asumată individual – misiunea de pe malul mării, în care eroul este trădat și predat agenților Siguranței tot de o femeie.

Practic, secvența finală este singura care nu este povestită, relatată, ci trăită. Evidența morții anulează actul povestirii.

Pintilie experimentează în *Duminică la ora 6* atât povestirea subiectivă, relatată, cât și pe cea directă, neintermediată. Dacă prima este flexibilă, având fluiditatea unei narațiuni de tip romanesc, a doua respectă regulile spațiului diegetic și al continuității temporale. Spațial, Pintilie propune opozițiile dintre oraș și natură (malul mării), clădire și stradă, centru și periferie.

În clădirile orașului se ascund dramele personajelor, în timp ce strada este spațiul fugii, al pândei, al întâlnirilor conspirative. Balul se desfășoară în subsolul unei clădiri, iar cei doi eroi fug urcând scara spre parter. În contrapunct, în spațiul magazinului pentru miri, Anca coboară scara spre Radu. Acest joc al sensurilor pe înălțime este exploatat în laitmotivul blocului-mormânt al Ancăi, în care mișcarea descendentă a aparatului forțează privirea să intre în hăul morții, să urmeze obsesia lui Radu în genunile ei.

Anca locuiește tot într-un bloc, iar urcarea scării spre apartamentul ei este primul joc erotic dintre cei doi îndrăgostiți. Plasând povestea de dragoste pe verticală (fie în sens ascendent, fie descendent), Pintilie o punctează cu fațada obsesivă, văzută din lift, legată de pasajul spre moarte. Celălalt laitmotiv, orbecăirea prin subsolul marcat de lumini care nu luminează, ci fac întunericul dens și palpabil, se desfășoară pe orizontală. Este deplasarea prin infernul propriu-zis, la care se ajunge după alunecarea de-a lungul unei clădiri instaurate anterior ca simbol al iubirii. În plan urban, cei doi îndrăgostiți depășesc limita orașului și încep să străbată spații simbolice – groapa de gunoi, calea ferată, terenul de tenis. Dacă prezența gunoaielor este o reflecție vizuală asupra statutului individului aruncat în vâltoarea istoriei, calea ferată reprezintă deja direcționarea praxisului spre implicare (Anca pune în relație infinitul cu drumul spre Constanța). Partida de tenis aduce în prim-plan ideea de joc între două grupuri (*vir-femina*, Siguranță-ilegaliști, viață-moarte), iar în jocul erotic, Anca și Radu își aruncă unul altuia cuvinte lipsite de sens (repetarea poeziei în limba engleză, cu cuvinte schimonosite, sonorități gratuite pentru Radu).

Fiecare spațiu este populat de oameni filmați în mod diferit, în gară, gros-planurile ușor deformate ale călătorilor împing și strâng cele două personaje în perimetrul vagonului, în închisoare

prim-planul imobilizează personajele înșiruite de-a lungul gratiilor, în scena balului planul mediu, folosit prioritar, dă personajelor libertatea de mișcare. Temporal, Pintilie fixează trei planuri ale prezentului – prezentul povestirii (gara), prezentul povestit (relația cu Anca și misiunile ilegaliste), prezentul trăit (misiunea de la malul mării). Acest bloc al prezentului (asumat de un unic personaj) este spart de traseele obsesive legate de moartea Ancăi. Frecvența folosirii acestor imagini le transformă în axul pe care se înfășoară continuu materia prezentului. Niciodată povestea de dragoste nu este percepută ca un *patchwork* făcut din frânturi de trecut, ci ca un prezent ordonat după liniile de forță din câmpul magnetic al iubirii. Doar moartea eroului poate anula această construcție a timpului, dar actul povestirii o impune și o conservă ca pe un monument al trăirii. Drama celor doi îndrăgostiți nu se consumă doar în urmăriri și acțiuni conspirative, ci într-o zonă specială, într-un spațiu-timp în care trecerea este o caracteristică a materiei. Moartea iubitei perturbă percepția spațială, eroul rămânând suspendat între cele două zone obsesive, ceea ce echivalează cu propriul exitus. În viziunea lui Pintilie, a rămâne închis (ce tentație existențialistă, dar nu socialistă!) într-o zonă echivalează cu moartea. Povestea la Pintilie este liniară, dar explodează în planuri multiple (spațiul-amintire, spațiul-obsesie), drama sentimentală pare modelată de diferitele medii prin care trec cei doi (secvența balului, a șatrei, a morții), așchii din povestea de iubire se înfig în spațiul obsedant al culoarului și liftului, transformându-l într-un loc pulsatil, viu, dar și mortal.

Duminică la ora 6 este momentul de deconstructivism al perioadei marcate de perfecțiunea de cristal a *Pădurii spânzuraților*.

Pintilie pulverizează construcția clasică, o extinde în imaginar, impune o nouă spațio-temporalitate și un nou raport erou-obiect. Dacă la Ciulei reflectorul este un personaj-obiect-simbol cu implicații în dramaturgia filmului, fiind strict legat, în logica povestirii, de personaje, la Pintilie obiectul inanimat este egalul personajelor. Anca este o victimă a spațiilor închise (sala de bal, magazinul de obiecte nupțiale, camera din casa părintească, clădirea în care moare). Prin acest nou raport, Pintilie țintește mult mai

departe decât ar face-o printr-o poveste de rezistență ideologică – el conturează o dramă universală a alienării, a omului suspendat într-un nicăieri golit de obiecte, de sens, de speranță, a morții legate de un spațiu-timp, când continuu, când discontinuu, dar mereu amenințător.

Meandre

(1967, scenariul: Horia Lovinescu, Ionel Hristea, regia: Mircea Săucan)

Chiar și titlul, *Meandre*, trădează programul estetic al lui Mircea Săucan, care parcurge drumurile șerpuite dintre cele patru personaje – Gelu, Anda, Petru, Constantin. Personajele acționează conform unei memorii sentimentale derivate din experiențe amoroase și profesionale comune. Filmul nu este povestea unor eșecuri sau resentimente, ci a căilor adânc săpate în psihicul eroilor de ură, dragoste, eșecuri, compromisuri, carierism. Gelu este prototipul fiului, care își neagă ascendenții și își etalează noul idol profesional, fostul amant al mamei și colegul persecutat de tată. Fiul este în căutarea unei noi autorități paterne, după ce o neagă pe cea naturală, dar și pe cea maternă. Performanțele sale vizează efortul de a repeta, de a relua, la nivel formal, existența noului model (secvența mersului dublu Gelu-Petru). Exact ca un erou de basm, Gelu pleacă din curtea părintească pentru a-și înfrunta dușmanii, dar problemele de anxietate filială apar tocmai pentru că inamicii sunt chiar părinții. Revolta fiului atinge prin ecouri reverberate celelalte personaje, ce retrăiesc momente din trecutul lor comun. Locuința Constantin este marcată simbolic de mulajul mâinilor (aluzie plastică la actul înhățării înfăptuite de capul familiei) și de macheta bisericii. În același trecut comun, Petru, arhitectul genial, făuritor de spații, a trăit într-o incintă meschină, sărăcăcioasă care ascunde dragostea adulterină dintre el și Anda. În datele prezentului, Gelu este personajul care a reușit să-și nege spațiul originar, să se miște cu dezinvoltură (este expus modelul cabalin, prezent

la începutul și la finalul filmului) în spațiul nonarhitectural, grafic (parcul de pe malul mării). În același prezent, Petru redefinește spații (renovarea bisericii) sau le construiește (noile construcții). Secvența petrecerii din trecut (construită cu doar câteva tăieturi de racord, o amplă mișcare de aparat prin deschiderea unui spațiu expus) este poate prima fluidizare a spațiului din filmul românesc. Aparatul pornește în căutarea personajelor, se lovește de ele, le înregistrează reacțiile și replicile, se ciocnește de suprafețe (pereți, podea, tavan), ricoșează în fața accidentelor spațiale, intră în relație cu ele, le depășește, pornește mai departe în explorare.

În *Meandre* se folosește spațiul și ca un semn de punctuație cinematografică – negativul imaginii din gară – care împarte întregul narativ în segmente independente, rupte temporal de precedentele. Estetic, filmul lui Săucan articulează un nou tip de discurs narativ care neantizează povestea și o recompune pornind nu de la criteriile temporale, cauzale ale poveștii, ci de la mecanismele psihologice ale personajelor. Victor Iliu punea *Meandre* în relație directă cu neantizarea, dar procesul remarcat nu viza coerența discursului cinematografic, ci această atomizare a poveștii care nu afectează liniaritatea sensului. Întâmplările și funcțiile nu se mai înșiruie pe firul consecutivității temporale și pe principiul cauză-efect, ci sunt compactizate cu un liant adeseori grafic, plastic. Relațiile generatoare de sens se stabilesc prioritar la nivel conotativ (imaginea calului sărind peste obstacole – Gelu hârjonindu-se pe plajă), alteori trecerile sunt mediate prin prezența semnului de punctuație grafică (negativul de pe peron), anulându-se perioade, făcându-se salturi în această materie plastică a timpului care poate fi modelat oricum. Adevăratul personaj al filmului lui Săucan este timpul, care-și asumă secvențial eroii și funcțiile lor – secvența petrecerii dezvoltă ideea unui trecut care învelește personajele în straturi de semnificații ce reverberează într-un prezent construit în jurul acelorași oameni. Deși aparent Săucan impune un spațiu pregnant graficizat, plin de semne de tip iconic și indicial, acesta rămâne doar o dimensiune măsurabilă a timpului, un volum în care își adăpostește eroii și poveștile.

Reconstituirea

(1969, scenariul: Horia Pătraşcu, după nuvela sa omonimă, regia: Lucian Pintilie)

Lucian Pintilie în *Reconstituirea* recompune realitatea fotogramă cu fotogramă, depăşind faza unui realism convenţional prin jocul dintre planul vizual şi cel sonor, plasându-şi naraţiunea într-un spaţiu compozit, perceput de fiecare personaj ca alienant, străin, ameninţător (chiar din generic ni se propune un spaţiu de filmare, pentru reconstituire, cu acţiuni repetabile şi executate la comandă).

Pentru această re-facere, personajele sunt plasate într-un mediu neutru, contactul fizic anterior cu acest spaţiu fiind minim pentru fiecare erou – cei doi infractori au mai fost la cabană, dar marcaţi de o stare specială (beţia), cabanierul se autoplasează cu replica „Mă duc unde-oi vedea cu ochii!", iar fata în costum de baie este chestionată „Sunteţi de pe-aici, domnişoară?".

Primul contact al echipei de filmare cu spaţiul este unul violent, invaziv în plan sonor – claxonul maşinii este înţepenit. Prin tragerea sunetului peste imagini care nu au nicio legătură cu sursa sonoră, Pintilie atacă funcţiunea fiecărei acţiuni sau a fiecărui obiect, le plasează într-un plan artificial şi absurd. Replicile sunt acoperite de zgomote, hârâitul aparatului de filmat anulează toate sunetele naturale ale zonei, cântecele săltăreţe ascund sub ritmurile lor icnetele infractorilor-actori, sirena salvării traversează două medii diferite (de pe ecranul televizorului la locul de filmare). „Marea calitate a lui Pintilie mi se pare capacitatea de a releva latenţele, arta subtextului, a sugestiei", aprecia George Littera (1968).

O cabană, un râu-lac-de-baraj, o casă, o punte, un drum, o cale ferată, cabine, panouri publicitare, un WC, un munte (cu o staţie de pompieri pe celălalt versant), un stadion (prezent doar în plan sonor) îşi pierd materialitatea, devin treptat doar elementele unui decor într-o reconstituire. Dar decorul (butaforia) ascunde pericole mult mai mari (un prim avertisment este cuiul din baracă), pentru că s-a alterat orice relaţie cu individul

(chiar și cea de conținere). Prizonieri în această lume în care obiectul este inamic, niciunul dintre eroi nu are nicio șansă (chiar și echipa învingătorilor este sortită eșecului – procurorul datornic este părăsit de soție, profesorul este alcoolic, șoferul este somnolent). Ducând depersonalizarea la nivelul spațiului, Pintilie extinde drama politică și umană dincolo de actorii săi vremelnici, la nivel cosmic. Politicul nu doar pervertește, îndoctrinează și falsifică, ci alterează substanța unei lumi, o falsifică, o transformă într-o îngrămădire de forme goale, într-o dezlănțuire schizoidă care, în mișcarea ei haotică, zdrobește indivizi, iluzii, speranțe, principii.

Lumea din *Reconstituirea* pulsează de viață animală – Drăgan pescuiește, gâștele precipită acțiunea, furnicile colcăie pe lângă cărnurile alburii ale procurorului, zmeura este căutată de viermi, scoarța copacului scrijelit de profesor pare străbătută de vietăți sfredelitoare.

Gâștele sunt elementul ce reorientează linia narativă, lărgind spațiul de acțiune și permițând noi combinații ale actanților: Ripu-fată, Ripu-plutonier-operator, Vuică-compania de pompieri.

După episodul căutării gâștelor se revine la schema inițială, dar fiecare personaj a acumulat date biografice și caracterologice complementare și suplimentare. Animalul este un termen al metaforei despre existență (gâștele, furnicile), propunând alternativa unei vieți libere, neîndoctrinate, dar chiar și asupra lor se extinde autoritatea procurorului, „pâinea lui Dumnezeu". Dacă, în plan simbolic, animalul trimite spre ideea de libertate, în plan narativ este generatorul schimbării, al trecerii spre o nouă structură de organizare a evenimentelor (în secvența căutării gâștelor, perechea Vuica-Ripu s-a spart pentru prima dată, fiecare acționând independent).

Aparent, în *Reconstituirea* există o unitate de timp, dar segmentele temporale sunt tratate diferit: în primele cadre ale filmului ele sunt dilatate, aplatizate, anulând ideea de trecere și impunând-o pe cea de încremenire, de timp gol – cabanierul imobil lâncezește la soare, fata privește indiferentă, gâștele nemișcate supraveghează zona. Doar zgomotele punctează mecanic clipele unui timp încremenit. După sosirea echipei de filmare, timpul cinematografic se suprapune timpului real, iar

Pintilie introduce mici narațiuni povestite – procurorul relatează sintetic istoria fiecărui personaj: el divorțează și este prezumtivul amant al soției profesorului, fiica acestuia s-a sinucis în urmă cu șase luni, Vuică și Ripu, beți, l-au atacat pe cabanier în urmă cu o săptămână. Trecutul este timpul povestirii spuse, al relatării orale, care leagă personajele de lumea exterioară ecranului.

Episodul căutării gâștelor aduce câteva fracturi temporale la nivelul poveștii; sunt dilatate episoadele căutării în trei (Ripu, plutonierul, operatorul), cel erotic (Ripu-fata) și cel al companiei de pompieri, dar este inexistent momentul în care Vuică găsește gâștele. În secvența gâștelor, timpul are valori și ritmuri diferite pentru fiecare personaj (sesizabile doar prin spargerea formulei de bloc), pregătind rezolvarea finală, cu separarea lui Vuică de Ripu. Construită în jurul unui personaj-binom (Vuică-Ripu), tratat ca atare până la secvența gâștelor, și exploatând micile desincronizări din cuplu după secvența amintită, narațiunea din *Reconstituirea* este una radială. Fiecare personaj are un loc bine precizat, activ față de cuplul Vuică-Ripu, având momente de implicare mai mare sau mai mică în destinul lor narativ. Fata, din martor, devine partener erotic (cu negarea legăturii materne a bărbatului prin aruncarea brățării primite de Ripu de la mama sa) și chiar declanșator de conflict (Ripu îl atacă pe Vuică atunci când amintește de moralitatea îndoielnică a fetei), profesorul se transformă din apărător al mărunților infractori în martor abulic (el rămâne în mașină pe parcursul ultimei filmări), procurorul-justițiar poartă pe chip, încă din primele secvențe, masca mortuară a batistei umede, imagine care prefigurează moartea din final.

Un personaj colectiv, tratat special de Pintilie, îl constituie microbiștii de pe stadion. Până la secvența finală, amatorii de sport sunt prezenți doar în plan sonor, dar emițând permanent semnale către grupul personajelor implicate în reconstituire. „Personajele lui nu se tem să repete cuvintele, o dată, de două ori, să vorbească neliterar, cu cacofonii, să se împiedice de vorbe" (Littera, 1968).

Nu întâmplător, dinspre stadion vine mașina Salvării care provoacă fuga gâștelor (e un mod tipic al lui Pintilie de a apropia și resemantiza termenii – mulțimea relaționată cu cârdul de

gâște ajunge în final la reacția găgăitoare, de grup). Finalul îl plasează pe Ripu în relație cu o mulțime cenușie, furioasă, un monstru multicefalic. De la un mărunt infractor, Ripu accede la statutul de inamic public, într-o nouă dublă, a aceluiași film.

Epopeea națională

În epocă, *Tudor* (1963, scenariul: Mihnea Gheorghiu, regia: Lucian Bratu) a fost lansat ca filmul programatic al proiectatei epopei naționale, filmul care trasa liniile abordării cinematografice, corecte ideologic, a materialului istoric. Narațiunea istorică devenea o poveste exemplară, manipulatoare, în care personalitatea era reamplasată în contextul epocii, în funcție de imperativele anilor '60. Conducătorul este vârful de lance al avântului revoluționar al epocii sale, personificarea unui patriotism declarativ, un vizionar care anticipează seisme istorice, în general, și revoluția populară, în special. Dacă filmul de propagandă, cu tematică de actualitate, propunea o intrigă care exemplifica cu stahanoviști și sabotori un plan de realizări epocale, filmul istoric reproiecta același plan pe o frescă istorică, pe un fundal frământat de turbulențe trecute. Tudor este un stahanovist care bifează în fugă evenimente, bătălii, alianțe, amoruri, replici memorabile pentru a-și asuma, programatic, ca pe un fatum național misiunea istorică. Conceput ca orice erou al unei povești moralizatoare, Tudor își asumă faptele recunoscute istoric, legendele, ferindu-se de orice impuritate psihologică sau ezitare dubitativă. Mânat în luptă doar de impulsul patriotic (relația cu turcii) și de simțul injustiției sociale (relația cu țăranii, dar și cu domnitorii pământeni), Tudor nu este prins într-un lanț evenimențial, cu conexiuni de cauzalitate, ci traversează șirul evenimentelor istorice cu liniștea celui care deja își anticipează destinul istoric.

Evenimentul istoric este redimensionat după șabloanele noii propagande, fiind o consecință a unei providențe sociale, a înfruntărilor deschise dintre asupriți și asupritori, purtate în noul stil al puterii populare.

Angajat în unda energetică a ideii de epopee națională, *Dacii* (1967, scenariul: Titus Popovici, regia: Sergiu Nicolaescu) marchează momentul de glorie al narativizării supraistoriei, al supunerii continuumului evenimențial istoric la legile unui discurs bazat pe eroi și sprijinit pe funcțiile lor. Războiul daco-roman nu este o ciocnire între două tabere militare, ci între personajele din două lumi rivale. Față în față sunt puse personajele autorității (Decebal – Domițian), personajele sacrificiului (fiul lui Decebal – Fuscus), personajele iubirii (Meda – Severus), personajele-soldați. Fiecare erou stabilește cu partenerul pereche (din tabăra opusă) o structură unitară – funcțiile Medei, comportamentul derivat din orgoliul patriotic și apetența pentru iubire ajung într-un punct de incidență cu funcțiile lui Severus, marcat de loialitatea pentru armata romană și de onoarea militară. Fiecare personaj este programat pentru a se integra într-un traseu individual care funcționează metonimic (*pars pro toto*) față de ansamblul narativ, fiind înzestrat cu o funcție simbolică la nivelul întregului (autoritate, sacrificiu, iubire, vitejie, ambiție, orgoliu).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III. Structuri filmice şi diversificare narativă (1970-1980)

Naraţiunea filmică a anilor '70 stă sub semnul a trei tendinţe: impactul cu literatura, decodificarea/recodificarea cotidianului şi diversificarea formulei narative filmice prin încadrarea ei într-un discurs coerent, conceput pe baza unei gramatici funcţionale audiovizuale.

Reconstituiri filmice: impactul cu literatura

Pădurea spânzuraţilor şi *Reconstituirea* fundamentează un alt tip de relaţie între cuvântul scris (literatură) şi expresia filmică, în raport cu filmele predecesorilor. Deşi se continuă linia Jean Georgescu – Victor Iliu, definindu-se o lume cinematografică cu mijloace exclusiv vizual-sonore, cu o dinamică a tuturor tipurilor de semne, ecranizările (sau adaptările) anilor '70 aduc o mai mare libertate a naraţiunii filmice în raport cu cea literară, găsind maniera adecvată de a povesti vizual în reperele stabilite de autorul textului literar, de a introduce semne de tip narativ în structura imaginii şi în registrul sonor (vezi *Nunta de piatră*, episodul „Fefeleaga", regia: Mircea Veroiu, în care compoziţia cadrului, structura spaţiului cinematografic aduc mai multe informaţii în dinamica narativă decât performanţele eroilor).

Jean Georgescu în *O noapte furtunoasă* conectează ritmul şi intriga caragialiene la necesităţile unui discurs cinematografic bazat pe expresivitatea încadraturii, pe forţa secvenţei, pe amploarea şi complexitatea câmpului cinematografic şi pe rigoarea montajului. Victor Iliu aduce lumea lui Slavici din *Moara cu noroc* într-un univers al imaginilor construite pe principiul

confruntării dintre lumină și întuneric, pe valorizarea umbrelor, pe implicarea simbolurilor în dezvoltarea liniei narative. Într-o perioadă a narațiunilor-șablon, a unui spațiu filmic inexpresiv, egal, teatral, convențional, Iliu, sprijinit pe nuvela lui Slavici, construiește un univers filmic de tip rembrandtian, expresionist, în care simbolurile (banii, lumina, icoanele, ceasul) sunt integrate firesc atât în lanțul narativ, cât și în spațiul cinematografic.

Pădurea spânzuraților a lui Liviu Ciulei rearticulează mari teme narative din opera lui Liviu Rebreanu în plan vizual; tema execuției, a vieții cazone, a trădării și regăsirii identității cetățenești și emoționale, a iubirii pierdute și a iubirii salvatoare, a morții reorganizează cinematografic romanul lui Rebreanu în teme narative organizate pe linia personajului Apostol Bologa.

Reconstituirea lui Lucian Pintilie dezvoltă narațiunea pe mai multe planuri, cu extensii simbolice inedite, cu o relație specială între registrul vizual și cel sonor.

În una dintre primele ecranizări ale deceniului, *Printre colinele verzi* (1971, scenariul și regia: Nicolae Breban), se expun, într-un paralelism afișat, două discursuri: unul literar și unul vizual – cuvântul conturează povestea, imaginea o încadrează în datele unei lumi concrete. *Printre colinele verzi* este filmul unui scriitor care-și rescrie romanul într-un limbaj intermediar, plasat între cuvânt și imagine.

Printre colinele verzi impune spațialitatea configurată în raport cu linia narativă: spațiul se mulează pe evenimente reale sau ficționale, cuvântul modelează imagini în materia vegetal-urbană a regiunii, personajele, antrenate în povești imaginare, se desfășoară în spațiile existenței cotidiene.

Narațiunea, rostită de vocea lui Paul, intrusul-narator, și configurată în aria cuvintelor erodează spațiul întâmplărilor dintre colinele verzi, trece dincolo de evidențele vizuale, cioplește în materia lemnoasă a naturii, în cea minerală a orașului, în cea fluidă a apei. În acest spațiu gardat de coline înecate de vegetație, Paul sosește pe platforma unui marfar, înconjurat de personajele care-i vor popula existența și fantasmele.

Orfanul nou-sosit caută certitudini: o autoritate paternă, o identitate socială și o experiență erotică. Dar din teritoriul solid al orășelului industrial care transformă vegetația în cherestea

încep să se înalțe fantasmele unor ficțiuni a căror carnalitate rivalizează cu cea a eroilor din policier-ul muncitoresc.

Problema autorității este eclipsată de viziunile biblice ale lui Arion sau de ancheta oficială, identitatea și implicarea socială se dizolvă în turbulențele unei povești cu crime multiple, erotismul este transferat asupra unui seducător cu o masculinitate accentuată (față de cea a eroului, umilit public chiar de un adolescent autohton). Experiența ficțională și existențială a lui Paul este strict legată de o etapă biologică a vieții sale și de spațiul dintre colinele verzi care își dezvăluie configurația, trasată aproape geometric: pădurile colinare strâng orașul într-un blindaj vegetal, străpuns doar de linia căii ferate. Dincolo de gară se întinde orașul patriarhal, organizat de-a lungul unor axe (străzile), locurile unde se desfășoară viața socială a orașului.

Fabrica de cherestea este locul morții – moartea vegetației, dar și a unui muncitor, iar căminul muncitoresc se înalță pe teritoriul incert dintre vis și trezie, fiind un azil de noapte, în care sunt expuse exemplarele repudiate social.

Dacă eroul pătrunde în acest spațiu pe platforma unui tren, plecarea este legată de curgerea tumultuoasă a unui râu în care se cufundă toate personajele ce reușesc să părăsească orașul.

Temporal, Breban își plasează povestea în două registre: diurn și nocturn, a căror succesiune dă senzația unei desfășurări naturale, extinse pe o perioadă bine determinată.

La lumina zilei se desfășoară evenimentele referențiale cotidiene (venirea și plecarea lui Paul, episodul bărcii, biciuirea, secvența gării cu demascarea asasinului). În profunzimile întunecate ale nopții se cuibăresc crimele, avertismentele apocaliptice ale predicatorului Arion, pânda, fantasmele ficțiunilor.

Timpul are fluență, imprimând o structură specială substanței narative: ziua e registrul în care se ordonează trăirile, noaptea – pulsiunile, ororile, eliberările.

În 1971, Breban lansa nu doar un film, ci și un manifest despre raportul dintre povestirea de tip romanesc și povestea cinematografică, în care nu miza doar pe jocul imagine-cuvânt, ci stabilea limitele de acțiune ale verbului în teritoriul imaginii.

Felix și Otilia (1971, scenariul: Ioan Grigorescu, regia: Iulian Mihu) reorganizează materia romanului călinescian *Enigma*

Otiliei, comasând-o în interioarele caselor Giurgiuveanu și Tulea. Este demersul necesar pentru transferarea narațiunii preponderent în plan vizual, unde se înregistrează prezența și marile mișcări ale personajelor, atinse și ele de măcinarea generală (vezi subcapitolul „Iulian Mihu, despre erori și morminte", capitolul VI).

Nunta de piatră (1973, scenariul și regia: Mircea Veroiu, Dan Pița, după scrierile lui Ion Agârbiceanu) este momentul maximei libertăți cinematografice în raport cu opera literară. În filmul lui Veroiu, episodul „Fefeleaga" construiește narațiunea în reperele trasate de Agârbiceanu, dar cu mijloace exclusiv cinematografice: Fefeleaga este eroina și victima unei întinderi minerale care-i deșertifică existența. Discursul narativ este codificat în aglomerări simbolice, susținute de comentariul muzical al lui Dorin Liviu Zaharia. Traseul fiicei din zona păpușilor până în cea a morții, cel al mamei care trece de la sfredelirea pământului pentru aur la cea pentru ritualul funerar sunt definite exclusiv în plan imagistic. Și filmul lui Pița *La o nuntă* plasează narațiunea tot sub semnul vizualului: nunta este un tablou domestic, dinamic, organizat în jurul a două centre de greutate: nuntașii și muzicanții (vezi subcapitolul „Nunți, evoluții și înmormântări").

Duhul aurului (1974, scenariul și regia: Mircea Veroiu, Dan Pița, după scrierile lui Ion Agârbiceanu) anunță deja erodarea vizualismului în raport cu textul literar. Decorativismul excesiv sufocă spațiul, personajele simbolice trag narațiunea spre alegorie, linia narativă se pierde printre meandrele construcției imagistice (vezi subcapitolul „Nunți, evoluții și înmormântări").

Și *Dincolo de nisipuri* (1974, scenariul: Fănuș Neagu, după romanul său *Îngerul a strigat*, regia: Radu Gabrea) cade în capcana unui exotism prezent în textul lui Fănuș Neagu, devenit în film un lest care asigură stabilizarea în matca romanului. Ruperea narațiunii în câteva conglomerate cronologice este în *Dincolo de nisipuri* un artificiu de organizare a materialului narativ, ce repetă astfel modelul livresc al repartizării în capitole.

Dincolo de pod (1976, scenariul și regia: Mircea Veroiu, după romanul *Mara* de Ioan Slavici) se plasează pe linia aceluiași decorativism marca Mircea Veroiu, care preia din textul lui Slavici datele generale de evoluție a personajelor, modificând

însă „particulele elementare" (Houellebecq, 2006). Filmul se plasează astfel dincolo de sensul romanului lui Slavici, într-o lume formal girată de textul literar, dar devenită o metaficțiune: Veroiu transferă intriga și personajele lui Slavici într-o poveste cu final similar, dar cu dezvoltări diferite. Acel amestec de avariție casnică, de maternitate protectoare și de resemnare, tipic literaturii lui Slavici, devine la Veroiu baza unei drame sociale cu răzvrătiți antiimperialiști și cu familiști burghezi.

Tănase Scatiu (1976, scenariul: Mihnea Gheorghiu, după romanele *Viața la țară* și *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu, regia: Dan Pița) respectă în prima parte mesajul operei lui Duiliu Zamfirescu, aglomerând însă simboluri și alegorii vizuale în cea de-a doua (vezi subcapitolul „Dan Pița, între piatră și dantelă", capitolul VI).

În *Prin cenușa imperiului* (1976, scenariul: Zaharia Stancu, după romanul *Jocul cu moartea*, regia: Andrei Blaier) Andrei Blaier construiește o poveste pe motivul drumului care, inițial, adună câteva personaje emblematice pentru inițierea visătorului Darie: activistul antiimperialist, predicatorul, rivalii în dragoste, escrocul, artistul. După ce asistă la câteva violențe stradale, vânzătorul de ziare Darie devine martorul evenimentelor din interiorul vagonului (minciuni, escrocherii, trădări, moarte), la fel de dramatice ca și cele din exterior (atacuri, lupte).

Experiența supraviețuirii în vagonul marfarului care transportă oi și oameni (o metaforă vizuală cu termenii plasați în structura narativă) este întreruptă de flashbackuri din perioada neidilică a copilăriei (episodul botniței la cules de struguri).

Narativ, toate experiențele din timpul călătoriei feroviare și episodul cu substrat erotic din satul sârbesc sunt probe formatoare care îl pregătesc pe Darie pentru performanța călătoriei alături de diplomat, transformată de duplicitatea agresivă a acestuia într-un joc pe muchie de cuțit cu moartea.

De fapt, toate experiențele prin care trece tânărul șchiop (infirmitatea marchează dezavantajele eroului, similare cu cele ale mezinului desconsiderat din basm) sunt radicale, la limita dintre viață și moarte. Momentul și contextul istoric motivează acest radicalism care transformă orice eveniment într-o sfidare a morții.

Blaier mizează pe funcționalismul spațiului interior și pe expresivitatea celui exterior care se structurează în funcție de predominanta fiecărei secvențe.

Natura îi oferă lui Darie, din bestiarul ei, exemplare încărcate cu un puternic simbolism: șarpele, furnicile, ariciul, animale care devin instrumente cu care eroul își proiectează în exterior stările și emoțiile.

Temporal, un trecut aproape mitologic, cu ursitoare și asupritori se conturează ca rădăcina unui prezent dramatic, baroc. Stabilind o legătură între cele două registre temporale, finalul introduce și viitorul în care proiectează repetabila poveste („Darie al lui Darie al lui Darie!...").

Tentația cotidianului

Apa ca un bivol negru (1970), filmul-manifest al generației '70, proclamă apropierea cinematografului de cotidian văzută ca un nou tip de estetică a construcției narativ-filmice. Nu indicațiile partidului, nu obsesia, propagată de la centru, a reflectării realizărilor epocii de aur, nu profilul omului de tip nou îi aduc pe tinerii cineaști (și pe documentariștii studioului „Alexandru Sahia") în miezul realității, ci inundațiile din primăvara anului 1970. Dan Pița, Mircea Veroiu, Stere Gulea, Iosif Demian, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Andrei Cătălin Băleanu nu semnează doar un film, ci participă la un demers colectiv de inserare a poveștilor rostite de victime, martori sau salvatori în coordonatele unui decor impresionant: imense întinderi de apă și câteva detalii ale uscatului. Poveștile se desfășoară oarecum independent, paralel cu aventura lacustră a mediului, în care orice trunchi de copac, orice petic de pământ, orice sclipire a apei capătă dimensiunile unui semn grafic. Este o lecție asimilată de Veroiu și de Pița, care în *Nunta de piatră* introduc într-un spațiu neutru (casa Fefeleagăi, târgul minier) detalii caracterizante, simbolice pentru destinul fiecărui personaj.

Apa ca un bivol negru este și un film-școală din punct de vedere narativ. Poveștile-mărturii sunt relatate simplu, firesc; în

timp ce cuvântul generează povești, aparatul caută în universul lichefiat un punct de stabilitate, găsind doar un stâlp, un leagăn, o șină de cale ferată înnodată și căzută în apă, un cadavru diform, un zid care se prăbușește. Vechile puncte de sprijin ale existenței – casa, gospodăria, animalele, vecinătățile – au dispărut înghițite de ape. Conform strategiei narative a filmului, poveștile victimelor sunt treptat înlocuite cu cele ale soldaților-salvatori. De la poveștile despre supraviețuirea individuală se ajunge la cele ale martorilor implicați, ordonate într-o suprapoveste despre fenomenul global al catastrofei; documentul, constituit chiar în timpul potopului, își impune propria logică a povestirii și propria stilistică. Imensitatea întinderii de apă, polimorfismul suprafețelor lichide, puținele elemente terestre, cerul golit de orice semnificație mistică definesc o lume apocaliptică în care cuvântul pare redundant, inutil sau patetic. Dar autorii găsesc soluția coexistenței narative, lingvistic-conceptuale și vizuale: în timp ce oamenii își istorisesc poveștile individuale sau ale comunității restrânse din care fac parte, imaginea surprinde dimensiunea apocaliptică a dramei pământului pierdut printre puhoaie și noi întinderi lacustre. Este poate lecția cea mai eficientă asimilată de grupul de cineaști: narațiunea poate avea o dublă și simultană existență, se poate structura fracționat, în plan lingvistic și/sau vizual, povestea rostită se poate agăța simplu de câteva elemente vizuale care capătă dimensiuni simbolice, povestea vizuală se poate desprinde din ancora anecdoticii și își poate susține propria desfășurare.

Chiar și în primele povești, ale celor strămutați în blocurile din Gura Câmpului, există momente în care cele două narațiuni sunt disjuncte: oamenii povestesc despre confortul noilor locuințe, în timp ce aparatul se plimbă pe fațadele igrasioase ale clădirilor, pe betonul unor stâlpi stingheri din viitoarea casă.

Abia finalul – acțiunea de salvare a digului de pe Someș, din Satu Mare – readuce cele două povești într-o unică matcă, pentru că omul a revenit la condiția sa cotidiană, de aparent stăpân asupra naturii.

Estetica derivată din *Apa ca un bivol negru* se va materializa în filmele lui Pița, care va duce la extrem divorțul dintre cuvânt și imagine, în plasticitatea grafică sau picturală a filmelor lui

Veroiu, în ineditul transpunerii vizuale a operei literare la Gulea, în vizualitatea expresivă a lui Dinu Tănase, în simplitatea poveștilor lui Cătălin Băleanu, în echilibrul narațiunilor din filmele lui Mărgineanu.

Apa ca un bivol negru instituie în climatul cinematografic al anilor '70 marca unui realism la care se vor raporta Manole Marcus cu *Puterea și adevărul* (1971, scenariul: Titus Popovici), Mircea Drăgan cu *Explozia* (1972, scenariul: Ioan Grigorescu), Lucian Bratu cu *Drum în penumbră* (1972, scenariul: Petru Popescu).

Prin *Puterea și adevărul,* Manole Marcus impune o poveste moralizatoare, sprijinită pe cinci personaje exemplare pentru perioada 1944-1965: prim-secretarul autoritar (Pavel Stoian), adjunctul ponderat și lucid (Duma), cerberul cuceririlor socialiste (colonelul Olaru), politrucul obedient (Manu) și intelectualul defetist (Petrescu).

După probele vitejești din ilegalitate care-i propulsează de la statutul de outsideri la cel de conducători, cei cinci sunt supuși normelor morale ale noii ideologii, dar și legilor îmburghezirii roșii. Primul pas este schimbarea statutului locativ: Stoian impune strategia roșie a județului dintr-un palat repartizat la pachet cu o menajeră-concubină, Duma trece de la garsoniera de burlac (în care iubita nu se poate ascunde) la vila cu desfășurări ample (Duma, scăpat din mâna de fier a prim-secretarului, trăiește drama arestării lui Petrescu ascuns într-un birou luxos, supravegheat de drăgăstoasa soție dintr-un living cu șemineu). Aristocrația comunistă se mișcă în noile spații ale puterii: locuințe luxoase, prezidii baricadate de birouri imense, închisori întunecoase sfârtecate de luminile de anchetă, șantiere grandioase în care omul se înfruntă cu natura, CAP-uri pavoazate cu decoruri de mucava și animate de spectacole folclorice.

În interioare decadente (funcția politică presupune securizarea în spațiile mult hulitei burghezii) se trăiesc dramele puterii, dar se elaborează și strategii economice, iar în încleștarea cu natura se dezvăluie avântul și energia maselor muncitorești; megalomania stahanovistă asaltează pământul și apele, schimbă relieful zonei intrate în vizorul regionalei de partid.

Conflictul dintre generații, respectiv dintre Stoian și Duma, apare pe coama unei construcții monumentale care a certificat victoria noii orânduiri asupra celui mai spectaculos dușman: natura.

Mircea Drăgan pune personajele din *Explozia* (inspirat de un fapt real) într-o situație-limită: iminența unei explozii navale ce ar afecta siguranța unui oraș dunărean. Criza netezește excesele directivelor de partid, patetismul oficialităților, evidențiind însă umorul și forța de acțiune ale unui pompier-petrolist, Salamandră. Alături de activistul eficient, dar îndepărtat de mase, de cel conectat la înțelepciunea transmisă pe linie de partid, dar și la vocea poporului, de intelectualul șovăielnic, dezrădăcinat (reînrădăcinarea se face prin revenirea la viața rurală) și rupt de semeni, Salamandră, muncitorul integru, energic, bătăios și hâtru, se încadrează în galeria personajelor-model din mitologia realismului anilor '70 (realismul socialist).

În 1967, Lucian Bratu semna *Un film cu o fată fermecătoare* (scenariul: Radu Cosașu, regia: Lucian Bratu), o poveste cu un personaj atipic, Ruxi, o tânără rătăcită printre hățișurile relației artă angajată – realitate socialistă. Aspirantă la o carieră actoricească și eșuată în filme de educație rutieră, Ruxi este antieroul epocii care atrage în plasa farmecului câțiva masculi atipici: inginerul, reporterul TV și premiantul liceului. Așa cum Ruxi este o actriță în viață și o amatoare în teatru, și amorezii sunt predestinați unei duble existențe: dincolo de aparența impecabilei inserții sociale, există partea nevăzută, dramatică a existenței lor: inginerul este anchetat de Procuratură, reporterul TV, regizor de filme-comandă, ascunde drama ratării ca sculptor, premiantul rămâne captiv idealismului livresc. În *Un film cu o fată fermecătoare* Bratu face prima incursiune în zona penumbrelor care se învălmășesc în spatele personajelor pozitive: teatralitatea cotidiană a candidatei la Teatru determină deteatralizarea celorlalte existențe. Ruxi este acidul care dizolvă aparențele, făcând vizibile profunzimile întunecate ale luminoasei epoci socialiste. Drama Ruxandrei și a partenerilor ei este una tipic urbană: eroii se întâlnesc în barurile aeroporturilor, se deplasează în automobile împărțite între câțiva proprietari, reclame luminoase

punctează visele de glorie ale eroinei; în acest oraș rece și ordonat, accidentul, drama sunt ascunse în întunericul nopții și după o perdea de ploaie. Bratu mizează permanent pe relația dintre ascundere și expunere, ilustrată perfect de personajul oarbei, permanent înșelată, permanent conștientă de înșelăciune.

Și *Drum în penumbră* (1972, scenariul: Petru Popescu, regia: Lucian Bratu), povestea iubirii tomnatice dintre Radu și Monica, reflectă exact starea suportului social pe care se dezvoltă. Amorul diform dintre o dactilografă pierdută într-o mare de cuvinte inutile și un inginer-inventator de succes nu poate atinge happy-endul. Femeia este captivă într-o structură familială și socială din care evadările sunt iluzorii și necesită ruperea temporară de căminul pe care-l păstorește (plecarea în concediu, la mare, și aventura cu soldatul adormit). Radu este doar unul dintre oamenii de succes care o înconjoară pe Monica (șeful de la birou și cel de la ONT, fostul soț, fiul baschetbalist) și care o implică tangențial în programul câștigător al vieții lor. În mult trâmbițata societate a omului nou, multilateral dezvoltat, această poveste amoroasă surprinde una dintre cele mai exacte fețe ale eșecului, ale ratării, ale nefericirii pentru că este plasată în partea nespectaculoasă, nemachiată, întunecată a vieții de tip nou.

Lucian Bratu a filmat povestea amoroasă în cadre strânse într-un efort de a opri imaginea la nivelul personajelor; în planul doi însă apar semnele sărăciei corozive, ale umilinței, ale precarității – cartierul cu blocurile jerpelite și aleile noroioase este scăldat de o lumină ternă care se va regăsi în *A fost sau n-a fost?* al lui Porumboiu, drumul pierzaniei, partea finală a aventurii cu soldatul-puber, prefigurează fugile Otiliei din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (vezi site-ul oficial al filmului *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, www.4months3weeksand2days.com).

1970-1974 este perioada asimilării la nivelul producției medii a achizițiilor din noua estetică a realismului care va pregăti boomul anului 1975: *Cursa* (scenariul: Timotei Ursu, după o idee de Petru Vintilă, regia: Mircea Daneliuc), *Filip cel bun* (scenariul: Constantin Stoiciu, regia: Dan Pița), *Ilustrate cu flori de câmp* (scenariul și regia: Andrei Blaier).

Filmul lui Andrei Blaier este un *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile avant la lettre*. Dincolo de tonul didactic-moralizator, de antinomiile vehiculate (inocență – imoralitate, moarte provocată – moarte asumată, iubire responsabilă – amor riscant, responsabilitate – lăcomie, provincie – capitală), expulzarea provocată a fetusului are același efect ca în pelicula din 2005: simbolic, aduce moartea în spațiul urban. Moartea este legată de maternitate, de procesul intim, fundamental al procreării.

În solarul peisaj urban al anilor '70, casa din *Ilustrate cu flori de câmp* este una dintre primele zone întunecate, ocolite de torentul avântului muncitoresc.

Iarba verde de acasă (1977, scenariul: Ioan Grigorescu, Sorin Titel, regia: Stere Gulea) nu scapă de schematismul filmelor perioadei: un șablon narativ lansat pe canalele propagandei de partid de la vârful Consiliului Culturii și Educației Socialiste (revenirea intelectualului la matcă, în satul natal), personaje simpliste, situații neverosimile și o reluare mecanică a problemelor din mediul urban în cel rural.

Dar Stere Gulea înalță pe acest morman de secvențe convenționale un final unic, o amplă mișcare vizuală ce racordează acțiunea de cosire a ierbii cu moartea tatălui, fixând prezentul în profunzimile unei lumi arhetipale; finalul filmului pare un exercițiu de pregătire a momentului 1986, cu *Morometii*.

O lacrimă de fată (1980, scenariul: Petre Sălcudeanu, regia: Iosif Demian) plasează o intrigă polițistă la baza unei povești despre contactul dintre o comunitate și o echipă de anchetatori. Dacă povestea se constituie din elementele concrete ale anchetei, imaginile luate cu aparatul de filmat al anchetatorilor configurează o metapoveste care surprinde neprogramat, „accidental" atmosfera rurală, întinderile arabile și detaliile gospodăriei țărănești, micile povești auxiliare ale sătenilor și ale investigatorilor, păstrând permanent tonul unei filmări „la întâmplare".

Filmul lui Demian ramifică astfel povestea extinzându-se în zona adiacentă investigației, pătrunzând într-o realitate aparent neprelucrată, de fapt perfect organizată și organic legată de cea în marginea căreia există.

Spațiul domestic este încărcat cu detalii, are un decorativism care ușurează ascunderea personajelor (secvențele din casa

Iustinei, cea a lui Crăciun, de la petrecerea lui Urdăreanu, cea a anchetării lui Corbei), în timp ce domeniul agricol se desfăşoară liber, neîngrădit, lipsit de vegetaţie. Particularitatea realismului lui Demian ţine de două modalităţi de transfigurare filmică a realităţii: într-o manieră ficţională, dar şi într-una documentaristă, la nivelul opţiunii stilistice.

În căutarea narativităţii

Dincolo de problemele narative implicate de ecranizări, de noua poziţie a cineastului faţă de realitatea referenţială şi de problemele transfigurării filmice, anii '70 sunt marcaţi şi de preocuparea pentru diversificarea formulei narative. Efortul de configurare a unui discurs cinematografic coerent, articulat, eficient se face în paralel cu restructurarea materialului narativ, conceput şi conştientizat ca un registru semiotic în sine, care manevrează un anumit tip de semne, dar care modelează şi extranarativul (structurarea palierului denotativ vizual-sonor, dar şi a celui conotativ).

Cinematograful românesc îşi circumscrie o poveste specifică (de multe ori contaminată ideologic), cu rădăcini în mitologia locală, urbană şi rurală, cu tipare preluate din planul literaturii culte şi folclorice, cu un mod de desfăşurare liniar, bazat pe principiul cauză-efect şi pe datele cursivităţii temporale.

Dacă anii '70 fuseseră dominaţi de un utilitarism social formal şi angajat, noul deceniu aduce problemele de limbaj cinematografic la nivelul producţiei de serie; cineaştii deja conştientizaseră statutul estetic şi semiotic al oricărei sintagme cinematografice. „Lecţia" Pintilie implicase o redimensionare a realismului şi a semnelor manevrate în aria sa, „lecţia" Ciulei (cu cele trei filme ale sale) impusese un discurs cinematografic conceput pe modelul unei construcţii multietajate în care structura de rezistenţă este asigurată de naraţiune. În cazul său, povestea se detaşează de cuvânt, îşi diversifică modalităţile de manifestare, îşi defineşte inserţiile şi configuraţiile în teritoriul vizual-sonor; naraţiunea devine structura pe care se dispun

toate elementele discursului filmic, principiul ordonator al frazei cinematografice.

Motivul copilăriei și povestea abordată din perspectiva eroului-copil impun două abordări narative inedite: cea a lui Radu Gabrea din *Prea mic pentru un război atât de mare* (1970) și cea a lui Sergiu Nicolaescu din *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1972, scenariul: Titus Popovici, după nuvela sa *Moartea lui Ipu*). În ambele filme, copilul percepe evenimente din proximitatea morții și implicarea sa este marcată de o senzorialitate exacerbată.

În *Prea mic pentru un război atât de mare* (1970, scenariul: Dumitru Radu Popescu, regia: Radu Gabrea) coexistă două realități de semne contrarii: războiul și copilăria.

Alăturate într-o narațiune, fiecare vine cu datele sale fundamentale și implicit cu locurile comune: oroarea este contrabalansată de inocență, cruzimea de puritate, violența de fragilitate, evenimentul trăit de cel imaginat, moartea de joc.

Gabrea forțează armonizarea contrariilor dezvoltând narațiunea din segmente în care copilul însoțește câte un soldat până la moarte, culminând cu secvența morții în grup, a unei întregi unități de luptă, expuse în fața camerei foto, dar și a mitralierei. După moartea colectivă, captivitatea și fuga alături de soldatul neamț par o evadare prin mijloacele basmului (aruncarea căștilor din camion) într-o lume absurdă, în care cuvintele neînțelese plutesc alături de imaginile rememorate ale morților.

Mihai, copilul de trupă, dezvoltă o adevărată imagerie pe motive din realitate: temele imaginare ale victoriei, nunții, trenului, pedepsei devin nucleele unor povești paralele, care plutesc ca niște baloane suspendate deasupra amestecului de noroi și sânge al frontului. Dincolo de acest joc narativ între real și imaginar, Gabrea trasează o linie narativă a detaliilor: vagonul de tren care îl duce pe Mihai în plină luptă are ferestrele opace, văruite și încuietorile supradimensionate, copilul se joacă de-a v-ați ascunselea printre manechine informe, povestea soldatului trădat în dragoste se desfășoară dincolo de cuvinte într-un soi de baladă mută. Filmul lui Gabrea are fluența unei piese muzicale, coerența unei creații literare și expresivitatea unei opere plastice.

De simplitatea liniei narative din *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* se leagă și coerența particulară a lumii satului transilvan, construită pe ideea unei spațialități deformate, hiperbolizate, resemnificate de percepția copilului orfan. Micul erou evadează într-un trecut profilat pe coordonatele existenței alături de un frate-erou sau în spații de joacă alături de noul prieten, Ipu, nebunul satului.

Spațiul este elastic, înfășoară personajul-copil într-un înveliș protector de lumini și umbre, de irizații, de imagini-amintiri.

În acest spațiu al copilului bântuit de imaginea fratelui, terorizat de rude, ademenit de tutorele-cleric și readus în spațiul jocului de nebunul satului (secvența asaltului din lanul de porumb), camera se mișcă continuu, avidă să înregistreze fiecare pulsație a materiei, fiecare vibrație a luminii, fiecare valoare a umbrei. În *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, Nicolaescu construiește cea mai armonioasă narațiune din filmografia sa, dezvoltată în jurul unui intermediar privilegiat: un copil plasat între trecut și prezent, între o lume agonizantă și una nenăscută și incertă (chiar și planurile lui Ipu pentru îndestularea postumă a familiei se prăbușesc). Structural, această lume este un amestec de simboluri religioase (secvența din biserică), de alegorii biblice (împărțirea peștelui), de litote (o altă cină de taină), de metonimii (un sat pentru o lume), de pilde (înregistrate de inocentul aflat față în față cu o lume abrutizantă). În acest univers apaternal (eroul este un orfan care trăiește experiențe filiale cu tați de substituție: fratele mai mare, preotul, Ipu), chiar conflictul derivă dintr-o problemă de autoritate: prin încălcarea unei interdicții fundamentale (uciderea ofițerului neamț), apare necesitatea unui tată care să-și asume, prin sacrificiu, soarta comunității. Dramatic, *pater familias* și *pater patriae* sunt una și aceeași persoană, nebunul (și înțeleptul) satului: Ipu.

Constantin Vaeni semnează, în 1975, *Zidul* (scenariul: Dumitru Carabăț, Constantin Ciubotaru), urmat în 1977 de *Buzduganul cu trei peceți* (scenariul: Eugen Mandric). Dacă primul film destructura povestea sub asaltul flashbackurilor, al doilea impune o fluiditate a narațiunii, expusă ca într-o desfășurare murală care permite accesul în sistemul strategic al domnitorului Mihai Viteazul, enunțat în lungi conversații și monoloage.

Povestea din *Zidul* este aparent cea a unui spațiu (de izolare) pentru o misiune de luptă a ilegalistului Victor. Dar topometria spațiului formatează povestea: claustrarea trimite spre un trecut idilic (flashbackuri), dar și spre un exterior amenințător, populat de agenți secreți, naziști, oameni ai Siguranței, trădători.

Legată de o experiență extremă, povestea lui Vaeni ordonează corect cotidianul (relația cu mama, cu Maria, cu tovarășii ilegaliști), clandestinitatea și moartea (atât cea a lui Victor, cât și cea a lui Savu și Sile). *Zidul* este filmul trecerii unei probe istorice, dar nu și a celei biologice, filmul victoriei istorice, lipsite de învingători individuali.

Alexandru Tatos lansează în 1976 *Mere roșii* (scenariul: Ion Băieșu). Influențat de estetica cotidianului, fundamentată de grupul din jurul filmului *Apa ca un bivol negru*, Tatos propune abordarea aparent simplă, directă a faptului divers; pe segmente narative liniare, Tatos construiește o complicată structură semnificantă vizuală. Cu *Mere roșii*, impune un realism de o factură specială, construit prin aglomerarea unor detalii semnificative pe o schemă extrem de simplă: modesta existență a lui Mitică Irod, chiriaș al unei locuințe anoste și medic la un banal spital de provincie (vezi subcapitolul „Alexandru Tatos, de la plan-detaliu la *Secvențe*", capitolul VI).

În 1979, apare *Falansterul* (scenariul: Florian Avramescu, Nicolae Dragoș) lui Savel Stiopul, o narațiune care ține de dimensiunile unei fresce istorice, centrate pe utopia aplicată a lui Teodor Diamant, asociația de la Scăieni, *In Unitate Potentia*.

Sosirea în 1834 în țara bântuită de ciumă a grupului de intelectuali progresiști grupați în jurul lui Diamant, viața din casele boierești în care balcanismul părinților conviețuiește cu occidentalismul fiilor, elanul și patosul revoluționar al tinerilor școliți în vâltoarea mișcărilor sociale sau intelectuale europene, energia inițială și delăsarea finală din așezământul de la Scăieni sunt pentru Savel Stiopul firele din care țese o poveste compactă, unitară despre ideal și compromis în raportul dintre individ și societate.

Falansterul nu este doar povestea a doi ani din existența adeptului lui Fourier, ci o secțiune prin viața socială a Țării Românești a anilor 1830.

Camera se mișcă dezinvolt în mari întinderi naturale sau mici terenuri agricole, prin case boierești, agii, înregistrează arhitectura așezărilor rurale sau a aglomerărilor urbane, se furișează pe lângă personaje, le spionează, le dezvăluie, le definește. Camera de filmat la Savel Stiopul are capacitatea unui narator care, bazându-se pe proprietatea termenilor cinematografici, configurează exact, corect o lume și patetic, emoțional mișcările eroilor săi.

Autoarea de filme documentare Ada Pistiner are, în 1979, singura sa experiență ficțională, *Stop-cadru la masă* (scenariul: Ștefan Iureș). Pistiner construiește un spațiu armonic și diegetic, animat de o vibrație care pornește de la fiecare personaj și se revarsă asupra naturii, orașului, interioarelor; rezultă un spațiu plin de rezonanțe și de ecouri emoționale care răspunde și participă activ la furtuna sentimentală care a cuprins familia Halunga, o mișcare vizual-sonoră ce însuflețește și unifică oameni, obiecte, clădiri, ambientul urban. *Anotimpurile* lui Vivaldi inițiază acest impuls în care sunetele (cântecele transmise la radio, zgomotul apei de la toaletă, liniștea întreruptă de zgomote casnice) nu sunt doar o formă de comentariu narativ, ci parte a armoniei universale care leagă întregul material auditiv, vizual și simbolic. Filmul Adei Pistiner depășește cadrul unui clasic film de actualitate, devenind o operă romantică de secol XX.

Deși este un film despre banalitate și rutină, tocmai însuflețirea generală care cuprinde întregul univers filmic pare să fie adevărata temă abordată. Desfășurată sub semnul fotografiilor, relația dintre Nușa Predescu și Filip Halunga este un stop-cadru pe cotidian, pe mecanismele organizării sale.

Implicarea în noua relație nu îl scutește pe Filip de capcanele plictisului și ale rutinei, ci îi relevă armonia radiantă a lumii casnice pe care tocmai o părăsise. Această deschidere sentimentală îi dezvăluie corespondențele și jocurile simbolice dintr-o lume aparent ternă și cenușie, în care acțiunile umane declanșează ecouri în spațiul ambiant. Revenit pe tărâmul maternității grijulii, Filip echilibrează lumea clădită în jurul clasicei mese de familie. Masa, alimentele, prepararea și ingerarea lor (masa apare enunțată chiar în titlu) ancorează existența familiei Halunga în punctele fixe ale habitudinilor și rutinei.

Venit din teatru, Alexa Visarion transformă în 1978 nuvela lui Caragiale *În vreme de război* în „filmul de autor" *Înainte de tăcere* (Căliman, 2000).

Filmul, transpunere vizuală a stărilor și senzațiilor implicate în linia narativă a textului caragialian, pare un modelaj în diverse gradații ale întunericului, chipurile și trupurile personajelor desprinzându-se din basorelieful general de umbre. Angoasa și spaimele lui Stavrache, erotismul reținut al Anei descătușat în spații umbroase, nașterea pruncului mort, rod al spaimei și al dorinței, carnalitatea dezvăluită fulgurant sunt faze ale poveștii vizuale mult mai importante decât povestea lăcomiei și urii patologice.

Canarul și viscolul (1969, scenariul: Ioan Grigorescu, regia: Manole Marcus) expune inițial tema în plan muzical: destinul canarului „galben ca un gălbenuș cu pene moi și ochii duși", purtat de vânt și captiv după sârme de argint (cântecul formației Phoenix). Interludiul muzical-narativ rupe povestea ilegalistului Oprea Dobrică; după experiența unei detenții lipsite de somn, acesta intră într-o nouă misiune de luptă, la Ploiești, unde este supus unei probe fizice extreme: rezistența la frig. Noua experiență pare construită exact pe opusul celei precedente: se desfășoară într-un spațiu exterior, hibernal, iar hipotermia induce somnul. Povești adiționale și personaje secundare se amestecă, fuzionează într-un hibrid real-imaginar (halucinații, vise) construit în jurul experiențelor erotice și de clandestinitate ale eroului (școala de dans, detenția, cârciuma și teatrul ploieștean). Flashuri și micropovești imaginare sunt prinse pe trunchiul unei narațiuni despre degradarea fizică, despre confundarea corpului cu întinderea glaciară și despre incandescența idealurilor și aspirațiilor de luptă. Filmul delimitează două spații fundamentale (al închisorii și al întinderilor bătute de crivăț), de o puritate și de o concizie grafică remarcabile. Între ele se desfășoară, arborescente, baroce, decorative, sălile școlii de dans, locuința avocatului, teatrul ploieștean. Câteva semne grafice (cârligul sondei, candelabrul, geometria exactă a camerei de detenție, lămpile) asigură conexiunea între zonele epurate de detalii și cele bogat ornamentate, rod al unei imaginații care filtrează din realitate spectaculosul, ineditul și plasticitatea.

Nunți, evoluții și înmormântări

Nunta de piatră (1973, scenariul și regia: Mircea Veroiu, Dan Pița) a spulberat formalismul poveștilor partinice ale epocii, a impus un discurs filmic care făcea racordul cu profunzimile mitice ale spiritualității românești, a impus un univers încărcat de semne și de simboluri, cimentate în structura filmică, a mizat pe un decorativism vizual care devine marca filmului. Cele două medii-metraje propun două modele narative complementare, circumscrise aceleiași zone geografice și temporale – zona auriferă a Munților Apuseni, anii 1900 –, precum și simbolice – joncțiunea dintre nuntă și moarte.

Dacă orice existență este plasată între Eros si Thanatos, *Nunta de piatră* suprapune într-o formulă narativă și stilistică proprie cele două teritorii: unul aparent solar, aerian (nunta) și celălalt neguros și teluric (moartea). Rezultă un spațiu special, cu învălmășiri și întrepătrunderi ale celor două teritorii, mușcat de uneltele căutătorilor de aur (însemn diavolesc care-l predestinează pe posesor pierzaniei), loc care îi adăpostește pe cei morți și îi ascunde în pliurile sale minerale pe cei privilegiați (dezertorul, în secvențele inițiale, și cuplul fugar, la final).

Cele două povești, plasate în registre diferite, evoluează în perimetrul unei spațialități și temporalități comune, în limita teritoriului sacru al nunții, dar și al morții, rulând simboluri și semne cu care populează o lume osificată, din relieful căreia se ridică unele personaje făcute din aceeași substanță dură, pietroasă (*via* Agârbiceanu).

În ritualul funerar românesc se pot identifica elemente de practică nupțială, forme de restabilire a ordinii cosmice a vieții, care îi impun individului să traverseze aceleași praguri existențiale; practica nunții tradiționale are secvențe de dramatism care îi avertizează pe actorii săi asupra nimicniciei ființei umane (răpirea miresei, bocetele care marchează noul statut al miresei și trecerea ei într-o altă lume).

Filmul lui Veroiu impune un cadru mitic, cel al lui Pița propune o posibilă evadare din desfășurarea ritualică; ambele

configurează două spații închise cu o unică deschidere: cea spre moarte.

În filmul lui Veroiu, eroii sunt încărcați cu o simbolistică ce vine din particularitățile mediului, din spațiul specific, dintr-o tipologie culturală: văduva, copila muribundă, calul alb. Ei își urmează destinele inexorabile, înscrise în codul lor ontologic: văduva avansează spre postura de Mater Dolorosa, fiica spre exitus, iar calul spre statutul de piază-rea (simbol finalizat în cel de-al doilea film, *La o nuntă*). Psihologia fiecărui personaj (mama, fiica) se constituie în acest perimetru al conturului mitic: femeia își prestează munca, angajată într-un ritual de exorcizare a morții, iar fiica își așteaptă pasivă sfârșitul.

Fefeleaga este angajată într-o muncă mecanică, strivită de muntele de la poalele căruia își începe ascensiunea spre exploatarea minieră. Mecanic se desfășoară și ritualul casnic al îngrijirii fiicei, al contactelor urbane sau al aprinderii lumânărilor în micul spațiu funerar, circumscris celui domestic.

Descătușarea din această mecanică a traiului cotidian se face prin frânturi de gesturi care devin niște fisuri în platoșa pietrificată a vieții de mamă-văduvă: comentariul adresat unor copii („Să creșteți mari, copii!... Ai mei n-au avut parte!"), privirile aruncate landoului cu păpuși, cuplului care se ceartă pe străzile târgului (pereche ce reapare în al doilea film, în timpul nunții), banilor pe care-i primește pentru minereu, calului vândut.

Într-o lume împietrită în tipare comportamentale, paradoxal, eliberarea emoțională a Fefeleagăi are loc în spațiul morții, fiind perceptibilă preponderent în plan sonor, prin scâncetul, urletul jos (din secvența descoperirii fiicei moarte).

Traseele celor două se intersectează doar în anticamera morții: boala (administrarea siropului) și pomenirea celor decedați, fiecare având anexat un spațiu propriu, în care prezența celeilalte este inutilă – fiica nu apare niciodată în oraș sau în zona de muncă, mama nu pătrunde în odaia fiicei.

Traseul fiicei de la viață spre moarte, prin boală, este mult mai complex (secvența de pe malul lacului): ea trece de la stadiul de copil agățat de landoul cu păpuși la cel de adolescentă visătoare care se balansează în leagăn. După acest parcurs

revine la căruciorul cu păpuși (semne ale non-vieții, ale materiei încremenite), lângă care se prăbușește epuizată de efortul simbolic de consumare a vârstelor.

În *La o nuntă*, filmul lui Dan Pița, doar cei doi miri, uniți de interese pecuniare, poartă pecetea unei predestinări culturale. În jurul cuplului marital, plimbat pe străduțele-coridoare ale târgului de munte sau înghesuit în culoarul dintre masă și zidul gospodăriei, orbitează personaje pitorești (posibile proiecții în timp ale mirilor), simbolice (soldații – păstrători ai legalității), mesageri ai tradiției (vorniceii care rostesc strigările de nuntă), dar și cuplul-pandant, ceterașul și dezertorul.

Narațiunea are astfel un sâmbure dur, arhetipal, dar și o suculență dată de libertatea de mișcare a personajelor; hieratismul din jurul văduvei este spulberat de noile reguli ale dragostei și întâmplării din ținutul de piatră.

În spațiul circular al curții, locul de desfășurare a nunții, cele două cupluri sunt, spațial, diametral opuse: mirii înghesuiți în culoarul masă-perete și muzicanții pe estradă, între ei desfășurându-se spațiul de dans. Cât timp se stabilește relația amoroasă mireasă-ceteraș, mirele este obturat de un stâlp de susținere a construcției și, treptat, accentul narativ al întregii povești este preluat de dezertor, care se ridică în picioare pentru a proteja noul cuplu, prin dominarea spațiului de joc. Astfel, el intră într-un traseu narativ arhetipal (predestinarea morții), însemnat fiind de întâlnirea inițială cu piaza-rea, calul alb al Fefeleagăi (migrație simbolică, preluată din prima parte a filmului).

Dezertorul, personaj liber prin definiție, prin angajarea în relația aproape contractuală cu ceterașul își neagă chiar esența (ascunderea), iar stabilitatea triunghiului inițial – soldați, ceteraș, dezertor – din prima secvență, subliniată de compoziția încadraturilor și de mișcările de aparat, degenerează într-o liniaritate instabilă care unește cele două personaje. Nu întâmplător, relația dintre cei doi debutează lângă apa unei cișmele cu rezervor, pe care dezertorul o traversează (un Styx în miniatură) pentru a intra în tărâmul marcat de moarte.

În spațiul închis al curții din *La o nuntă*, fiecare gest are o tentă simbolică: mireasa își scoate vălul și îl pune peste haina

ceteraşului, deasupra capului dezertorului veghează o pasăre-bibelou (aceeaşi pasăre avea o pereche care flanca geamul prin care privea fiica Fefeleagăi – primul cadru din filmul lui Veroiu), vălul nupţial este lepădat de mireasă şi purtat de dezertorul-toboşar până în secvenţa morţii, mirele, de o masculinitate îndoielnică, îi transferă întreaga autoritate tatălui, care devine maestrul de ceremonii al nunţii.

Deşi în ambele filme naraţiunile gravitează în jurul nunţii şi al morţii, ele se dezvoltă în structuri diferite – filmul lui Veroiu are o dispunere narativă bifocală, cu două centre de acţiune: stingerea Păuniţei şi încercarea Fefeleagăi de a-i salva cu aur viaţa. Dispuse paralel, cele două planuri narative se dezvoltă individual, având doar câteva pasaje de legătură, plasate în zona casei.

Fiecare plan are o progresie proprie: planul Fefeleagăi evoluează într-o manieră realistă, conturând un timp fizic real, cu inserţia unor mici hiatusuri temporale; cel al fiicei este dispus ca o reţea de mici nuclee simbolice (privitul pe fereastră, în oglindă, traseul ritualic de pe malul lacului) care definesc predestinarea spre exitus a personajului.

În ambele filme, relaţia dintre două personaje este temporară şi instabilă, marcată de perisabilitate fizică; chiar şi cuplul de fugari îndrăgostiţi, aparent salvaţi de puterea dragostei, este predestinat morţii.

Sonor, prin muzica lui Dorin Liviu Zaharia, în primul film se trasează un suport narativ care comentează, accentuează sau sintetizează unele secvenţe, dându-le amplitudinea unor evenimente ritualice. Abia în al doilea film vocea baladescă este asumată de dezertorul-toboşar (secvenţa dansului toboşarului), care, retroactiv, devine un comentator al întregii desfăşurări narative.

Primul film impune un cadru mitic şi stabileşte topografia generală a zonei, dar şi pe cea particulară a gospodăriei Fefeleagăi: casa ei este plasată dincolo de o râpă, de un hău, peste care este aruncată o punte.

Configuraţia spaţială în filmul lui Veroiu duce spre perceperea unei lumi terestre, apăsate, turtite, aplatizate, de esenţă

minerală, strivite de un cer invizibil, presupus doar (cerul nu este niciodată arătat). Această întindere pietrificată impune, în raport cu destinul fiecărui erou, o anumită formulă de deplasare: Fefeleaga se deplasează paralel cu linia orizontului, traversând cadrul. Este mişcarea unui lucrător angajat în activităţi fizice, una dintre ele fiind smulgerea minereului aurifer din trupul pământului.

Nici chiar sfredelul morii de minereu nu poate penetra epiderma dură a pământului: într-un singur cadru unealta este poziţionată (prin unghiul de filmare) perpendicular pe sol, în rest fiind lipită de acesta.

Abia în ultima secvenţă percepem integral spaţiul vital al Fefeleagăi: casa, incinta cu două extremităţi – zona prin care vine şi pleacă văduva şi teritoriul iniţiatic al fetei de pe malul lacului (leagăn-turn-cărucior cu păpuşi) – şi cimitirul de familie. Aceste spaţii sunt dispuse în cruce.

Fiica are în majoritatea secvenţelor (cu excepţia celei de condensare a vârstelor, de pe malul lacului) o mişcare spre profunzimea câmpului, spre un punct de fugă aflat dincolo de limitele perceptibile ale cadrului.

Casa este o alternanţă de alb şi negru (însemnele doliului), atât la exterior, cât şi în interior, faţada fiind marcată de broderia unui blazon, proiectat pe albul dur al varului – căruciorul cu păpuşi. În interior, fereastra, vatra, dulapul, bufetul, patul şi masa sunt repere adjudecate de fiecare personaj: traseele mamei sunt între pat, bufet, vatră, iar ale fiicei, între fereastră, oglindă, interiorul ca de sicriu al dulapului şi masa care va deveni mortuară în final.

Târgul este o înşiruire de spaţii alveolare, viaţa se desfăşoară în spatele zidurilor albe, al porţilor sau al ferestrelor închise. Fefeleaga are acces doar în micile spaţii comerciale, stradale, pătrunderea într-una din alveolele-locuinţă ale oraşului făcându-se doar în scop pecuniar sau pentru a pregăti înmormântarea fetei.

În oraş, drumul banilor (traseul parcurs de văduvă pentru colectarea datoriilor) se desfăşoară în sens descendent, traseul eroinei se înşurubează tot mai strâns în pământ, în hăul htonic,

pornind de la moara de oraș și ajungând la prăvălia de unde cumpără văl și coroniță pentru înmormântarea fetei nenuntite.

În *La o nuntă*, Pița își plasează acțiunea în limitele ușor prelungite ale aceluiași spațiu configurat în primul film. Cuplul ceteraș-dezertor trece pe lângă lacul și turnul Păuniței (ne aflăm în apropierea casei Fefeleagăi), unde va reveni și cuplul fugar, mireasă-ceteraș (întregind metafora captivității).

Nunta se desfășoară în curtea delimitată de zidurile de incintă, într-o casă din orășelul în care Fefeleaga își făcea cumpărăturile mortuare sau aduna bani.

Plasate la început de secol XX, ambele filme dezvoltă o liniaritate temporală, dar cu valorizări diferite: în timp ce Fefeleaga trăiește într-un timp fizic, fiica este proiectată într-unul condensat și ritualic, iar cuplul marital al lui Pița este extras din traseul său ritualic (atemporal) și expus degradării.

Cele două eroine din filmul lui Veroiu trăiesc după ritmuri diferite – Fefeleaga după unul fizic, consumat într-o încleștare cu piatra și cu oamenii ei, iar fiica într-o cadență mitică, inițiatică. În secvențele de oraș, Veroiu apelează la câteva artificii temporale: între intrările în și ieșirile din două spații alăturate (adosate), apare un hiatus temporal în care se intercalează două secvențe cu o valoare strict simbolică: fanfara și trecerea dricului care se intersectează cu vânzătorul de păsări.

Aceste hiatusuri temporale dintre ieșirile-intrările din spații alăturate și inserarea între ele a unor microsecvențe simbolice diversifică liniaritatea temporală în care este prinsă văduva.

Dacă la Veroiu se pare că ne plasăm în limitele incerte ale zilei (dimineață, prânz), la Pița acțiunea se consumă în 24 de ore și este mult mai perceptibilă distincția diurn/nocturn și zona de pasaj dintre ele (amurgul, înserarea). Ziua este timpul întâlnirilor, al alianțelor sau al mezalianțelor, iar noaptea – al fugii, al morții, al ascunderii.

În 1974, în *Duhul aurului*, cei doi cineaști repetă formula estetică anterioară și apelează la același tip de structură narativă.

Cuprinși parcă de un magnetism al universului aurifer, în *Duhul aurului* și Veroiu, și Pița se plasează pe liniile de forță ale narațiunilor anterioare. Veroiu restabilește raportul dintre

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

drama domestică și ambientul mineralizat, Pița concentrează drama în spațiul casnic.

Narațiunea din *Mîrza* (regia: Mircea Veroiu) demarează cu alăturarea unor informații despre zonă: închisoarea, execuțiile, transportul cadavrelor și al deținuților, galeriile inundate. Se configurează astfel teritoriul pedepsei sub semnul căreia se va dezvolta întreaga narațiune, mai ales că servitorul, personajul executant, provine din acest perimetru. Se creează astfel o rețea de tip pânză de păianjen în care este prins Mîrza, personajul nocturn (prima sa apariție este în timpul rondului de noapte), forțat să iasă de sub protecția întunericului și adus într-un diurn amor contra cost.

Relația dintre Mîrza și fata cârciumăresei se desfășoară la lumina zilei, vederea fetei fiind momeala cu care victimele-bărbați sunt atrase în păienjenișul aur-amor-furt-vinovăție. De fapt, fiecare personaj este prins în urzeala fatidică a unor determinări: slujitorul este captiv în capcana cârciumăresei, fata în cea a mamei, cârciumăreasa în cea a lăcomiei, cuplul de părinți bețivi în cea a durerii. Progresia narativă se realizează prin alăturarea și intersectarea acestor determinări care aduc personajele în aceeași structură.

Lumea lui Veroiu este una apaternală, guvernată de o traficantă de iluzii sentimentale. Excesul de autoritate (gărzile, patrulele călare, închisoarea) fixează doar limitele de acțiune și de ascundere ale fiecărui personaj masculin, femeile fiind scutite de ochiul vigilent, dar și de pumnul violent al legii.

Lumea lui Veroiu se dezvoltă în jurul casei și al cârciumii, orașul asumându-și doar rolul de adăpost de noapte și de teritoriu al fugii (urmărirea lui Mîrza în plină zi). Opus casei se înalță muntele cu pante abrupte (un munte care umple cadrul cu volumele sale compacte, masive, sufocante), acoperite de o piele scorțoasă în crăpăturile căreia se ascunde minereul suprem: aurul. Ca o pedeapsă ce ține de o justiție cosmică, trupul împușcat al lui Mîrza se rostogolește pe pantele muntelui în care scormonise după aurul necesar tranzacțiilor sentimentale.

Temporal, Veroiu rupe ziua jocurilor amoroase (o sumă de zile) cu o noapte a ascunderii, a fugii și a supravegherii.

Lada (regia: Dan Piţa) se înscrie în aceeaşi ordine a acestei lumi: ciclicitatea. Alături de Mîrza, şi tinerele mirese ale lui Clemente se încolonează în paradigma lăcomiei. Desfăşurată între două înmormântări, naraţiunea din *Lada* este plasată în spaţiul domestic (similar cu cel din *La o nuntă*), unde tronează şi obiectul aventurilor maritale: lada unui Hagi Tudose local care agaţă în albumul de familie fotografii de la propriile nunţi în serie. Dincolo de repetabilitate, naraţiunea mizează pe hazul unei snoave, al unei pilde populare care-şi dezvăluie gradat arsenalul comic, moralizator şi dramatic. Povestea este exemplară, dar, dincolo de schematismul ei, clocoteşte umorul ucigător de consoarte credule. Dacă la Veroiu tensiunea narativă ţine de păienjenişul de relaţii în care sunt prinse personajele, la Piţa cele două personaje sunt angrenate într-o structură bivalentă, în care femeia îşi expune strategia, în timp ce bărbatul o ascunde.

În oraşul aurului, în varianta lui Piţa mult mai animat, mai stradal, servitorul din *Mîrza* regizează din umbră mezalianţele de mahala. Însă în interiorul unei naraţiuni schematice, continuând travaliul din *La o nuntă*, personajele capătă un relief special, o concreteţe veristă, dar şi o imponderabilitate simbolică, combinaţie pe care Piţa o va exploata (în proporţii variabile) în filmele următoare.

În jurul lui Clemente se stratifică o lume vie în care personajele feminine sunt blocate pe traseul scaunul miresei – sicriul nevestei, în care orăşenii (public la înmormântări şi nunţi, clienţi la frizerie, medic, amici) sunt o variantă locală a unui cor antic ce amplifică problemele fiziologice ale mirelui şi condamnă în bloc lăcomia soţiei.

Dacă la Veroiu femeia, protejată de incinta casei sau a cârciumii, este o fiinţă bivalentă, mamă malefică şi fiică supusă, la Piţa ea este o agresoare (iniţial) care sfârşeşte în poziţia de victimă (final).

Spaţial, Piţa îşi plasează povestea cu tâlc într-o casă cu un pridvor înalt, din care cei doi soţi se supraveghează reciproc. Interiorul este dominat de ladă, exteriorul, oraşul, este marcat de prezenţa calului alb, semn al morţii.

Fiecare secvență pare construită după reguli vizuale, cu echilibrări compoziționale stânga-dreapta, cu mișcări de aparat care baleiază peste obiecte simbolice sau indiciale, cu trasee care duc spre semnul care tutelează întreaga structură filmică: lada.

Tocmai acest mecanism de eficientizare simbolic-vizuală pare să fie primul pas spre manierism, spre o artificializare a discursului filmic, care nu mai are prospețimea din *Nunta de piatră*, ci precizia unei formule matematice care în timp va secătui chiar lumea pe care o ordonează.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV. Supremaţia cantităţii (1979-1989)

Cinemaul anilor '90 nu este zguduit de manifeste, mişcări experimentale sau (o)poziţii estetice, ci se plasează de-a lungul liniilor instituite în producţia perioadei anterioare. Deşi marcată de „indisciplina" a două filme de la începutul perioadei – *Croaziera* (1981, scenariul şi regia: Mircea Daneliuc) (vezi subcapitolul „Mircea Daneliuc, proba de cinema", capitolul VI) şi *Probleme personale* (1981, scenariul: Grigore Zanc, după romanul său *Cădere liberă*, regia: David Reu) –, producţia 1981-1989 nu se bazează nici pe revoluţii estetice, nici pe fronda anticomunistă, ci pe o cuminte asimilare a achiziţiilor estetice, narative şi de eschivă politică ale perioadei precedente.

Lansarea unor directive ideologice şi urmărirea fiecărei pelicule în diverse faze de producţie (începând de la alegerea materialului şi până la mixaj) forţează cineaştii perioadei să-şi forjeze poveştile conform indicaţiilor emanate la Consfătuirea de lucru de la Mangalia sau după tiparul cerinţelor Cabinetului 2, respectiv ale tovarăşei Elena Ceauşescu. Se formează astfel (mai ales în puternica – numeric – producţie medie) şabloane narative, schematizări ale poveştii filmice, ale modelului comportamental al personajelor. Micile impulsuri de disidenţă sunt ascunse în spatele unor complicate construcţii alegorice (vârfurile estetizante ale perioadei). Cel mai prolific, „cel mai strict supravegheat deceniu din istoria cinematografului" (Căliman, 2000, p. 340) devine astfel şi cel mai previzibil din perspectivă narativ-estetică. Abaterile sunt puţine şi vizează nu achiziţii asimilate la nivelul producţiei, ci demersuri individuale, procese personale de căutare a unor noi expresii şi formule de limbaj cinematografic.

Daneliuc, Piţa, Mihu, Tatos, Veroiu sunt vârfurile unui bloc de cineaşti care au exersat până la rodare formulele filmului de actualitate, istoric, poetic, ale ecranizării sau ale adaptării; unele dintre creaţiile celor cinci au filtrat locurile comune, au înnobilat scheme, au revigorat modele narative literare, au evitat interdicţii, au ascuns abateri de la cenzură, au inventat un cod al eschivării şi al dezvăluirilor mascate.

Au existat şi rezistat pe baza solidă (numeric) a producţiei medii.

Taxonomic, cele 250 de filme realizate între 1981 şi 1989 respectă încadrările în cele trei tendinţe ale deceniului precedent: ecranizarea, obsesia cotidianului (redefinirea realismului) şi diversificarea formulelor narative.

Ecranizările, faleze de celuloid?

Modelul de abordare cinematografică a operei literare în perioada analizată presupune ancorarea puternică în solul solid al ficţiunilor scrise (de aici şi numărul mare de scriitori-scenarişti care-şi ecranizează operele proprii sau pe ale confraţilor scriitori).

Mircea Micu semnează în 1981 o adaptare a propriului roman *Patima*, devenit *Semnul şarpelui*, în regia lui Mircea Veroiu, Augustin Buzura scenarizează romanul *Orgolii* pentru Manole Marcus şi nuvela omonimă a lui Slavici pentru *Pădureanca*, semnată de Nicolae Mărgineanu, D.R. Popescu îşi expune *Aceşti îngeri trişti* în montarea *Miresei din tren* a lui Lucian Bratu şi trasează destinul dramatic al Doinei din *Rochia albă de dantelă* (1989, regia: Dan Piţa).

În 1982, Alexa Visarion lansează două ecranizări: *Năpasta*, după piesa lui Ion Luca Caragiale, şi *Înghiţitorul de săbii*, care preia motive din operele lui Alexandru Sahia şi Gheorghe Brăescu.

În *Năpasta* (scenariul şi regia: Alexa Visarion), regizorul infuzează cu teatralitate spaţiul cinematografic (anterior, montase trei spectacole cu piesa caragialiană): povestea trece din interior într-un exterior tratat ca o scenă pe care evoluează cei trei eroi, Anca, Dragomir, Ion. Pădurea are solemnitatea unei construcţii

monumentale, în care eroul capătă dimensiuni statuare, iar replicile au sonorități de maxime.

Înghițitorul de săbii (scenariul și regia: Alexa Visarion, adaptare după nuvelele *Moartea înghițitorului de săbii* și *Revoltă în port* de Alexandru Sahia și după schița *Vine doamna și domnul general* de Gheorghe Brăescu) canalizează efortul regizorului spre deteatralizarea spațiului cinematografic. Povestea este construită în jurul popasului final al maestrului Michel Gherlaș, postat în poziția unui spectator-observator prin fața căruia se perindă figuri (politicieni, soldați, grevișți, artiști, pierde-vară, oameni obișnuiți) dintr-un oraș dunărean zguduit de mișcări sociale, din România interbelică.

Visarion organizează povestea pe baza unor corespondențe: secvența cârciumii intră în relație cu cea a petrecerii ostășești de la popotă, dezvelirea monumentului cu batjocorirea eroului orb, bâlciul cu prestația lui Valentin, moartea lui Gherlaș cu apariția mamei și a porumbeilor.

Regizorul practică un simbolism pe care îl dozează în fiecare încadratură și secvență, totalitatea sensurilor dezvăluindu-se doar în dinamica povestirii, prin însumarea celor precedente și prin retrosemnificarea din perspectiva celui prezent. Astfel, secvența finală este apogeul unei construcții care-și trage sensurile din registrele precedente și ale cărei semnificații sunt eliberate apoteotic.

În 1983 începe lungul drum al interdicțiilor pentru *Faleze de nisip* al regizorului Dan Pița, ecranizare a romanului *Zile de nisip* de Bujor Nedelcovici (vezi subcapitolul „Dan Pița, de la piatră la dantelă", capitolul VI), iar în 1982 Mircea Daneliuc expune propria sa variantă a *Omului din vis* de Cezar Petrescu în *Glissando* (vezi subcapitolul „Mircea Daneliuc, proba de cinema", capitolul VI).

În 1984, *Moara lui Călifar* a lui Șerban Marinescu, adaptare a nuvelei omonime a lui Gala Galaction (scenariul: Valeriu Drăgușanu, Radu Aneste Petrescu, Petre Maier Bianu), dezvoltă o poveste moralizatoare și exemplară pe motivul pactului cu diavolul. Eroul, Stoicea, este un fel de Dinu Păturică; malefica intervenție a morarului Călifar în cursul destinului îi netezește

drumurile spre iatacul şi spre hambarele stăpânei. Realismul fantastic la Şerban Marinescu este doar o cale de acces spre teritoriul erotic şi pecuniar interzis. Mecanica acestei lumi stabileşte însă un fel de justiţie compensatorie pentru că următorul slujitor al lui Călifar (Nicodim) este cel care-l falimentează pe Stoicea şi-i purifică prin foc achiziţiile, ocupând temporar locul liber al norocosului. Alegoria impune o logică nu atât a povestirii, cât a moralei: evenimentele se desfăşoară rapid, ascensiunea şi acumularea primitivă de capital ale lui Stoicea sunt o cascadă de şanse aranjate abil de maestrul răului din pădurea Deliormanului, fără prea multe conexiuni dramaturgice.

Există însă la Marinescu un cod vizual al maleficului (apa, ceaţa, sfeşnicele, lămpile, mobilierul învăluit în degradeuri de gri, rochia de mireasă, corsetul soţului decedat, calul alb) a cărui manevrare generează doze variabile de mister şi de fabulos (din păcate, mai mult ornamentale decât structurale!).

Adela (1985, scenariul şi regia: Mircea Veroiu) a fost conceput ca un *film de cameră* plasat în interioarele conacului de la Bălţăteşti, opunând două entităţi biologice, aflate în faza unei temporare atracţii. Pubera Adela şi mai vârstnicul şi raţionalul Emil Codrescu sunt implicaţi într-o relaţie al cărei erotism subtil şi difuz este dublat de cel năvalnic şi grosier dintre doamna M. şi Tuliu Drăgan. Dar drama amoroasă care ascunde de fapt obsesia timpului şi a perisabilităţii biologice devine o cronică a lâncezelii cronofage la umbra pendulelor de salon.

Morometii (1986, scenariul şi regia: Stere Gulea), ecranizarea romanului lui Marin Preda, şi *Iacob* al lui Mircea Daneliuc (vezi subcapitolul „Mircea Daneliuc, proba de cinema", capitolul VI) sunt punctele de rezistenţă de pe frontul ecranizărilor din anii '80.

Naraţiunea în *Morometii* este orchestrată în jurul tatălui: autoritatea lui Ilie Moromete strânge într-o familie lărgită descendenţii a două căsnicii şi noua consoartă – un grup divergent ca interese, convergent ca mod de viaţă.

Prima parte a filmului plasează autoritatea tatălui într-un acord armonic cu comunitatea sătească şi cu natura: deşi familia Moromete este parte din marea desfăşurare rurală bazată pe lupta pentru pământ, pentru recoltă, pentru convieţuire, pentru

evitarea fiscalizării, vara, anotimpul traiului în spații deschise, creează iluzia unui echilibru familial și social.

Membrii familiei dorm împreună în cerdac, mănâncă adunați în jurul mesei din unica încăpere folosită în această perioadă, muncesc, cot la cot, la treierat, repetă gesturile cotidiene ancestrale conform unui ritual liber consimțit; consătenii se adună în Poiana lui Iocan pentru comentarii politice, iar Ilie, deși vânat de perceptori, este unul dintre favoriții primarului.

Parte a echilibrului general, familia Moromeților se încadrează în armonia comunității, dar și într-un efort de supraviețuire pe cont propriu, de la Niculae, chinuit de oaia nărăvașă Bisisica, și până la cei trei frați, obsedați de ruperea de mediul și de averea familială.

Aparatul lui Stere Gulea înregistrează inițial spațiul comun al locuinței din care detașează figura lui Ilie, modelat din aceeași materie argiloasă ca și acareturile țărănești. Eroul încearcă să-și țină familia în împrejmuirea proprietății, conform unei repartiții milenare a muncii: bărbații la activitățile de exterior, femeile la cele casnice. Gospodăria Moromeților este orientată, prin tată, spre vecini, spre drum, spre spațiile publice, Catrina patronând interiorul casnic, organizat în jurul vetrei, al mesei, al paturilor și al lăzilor de zestre (deplasările Catrinei în sat sunt doar în scopuri religioase). Catrina repetă însă un aranjament practicat de soțiile anterioare, fiind intrusă în clanul Moromeților, dispusă să plătească desprinderea de cămin a ultimului născut cu propria avere. În gospodăria Moromeților, prezența elementului feminin este repetabil, cel masculin este unic, inseparabil de acumulările materiale (plecarea băieților destabilizează practic economia familiei).

Toamna, membrii familiei se distribuie în cele două încăperi, combatanți pe două linii ale frontului casnic. Războiul Moromeților se desfășoară în interior, în jurul râvnitelor lăzi de zestre și al paturilor în care lâncezesc odraslele neascultătoare, Ilie, doborât de iminenta plată a foncirii, sau Niculae, absorbit de lectura cărților.

În schimb, marile evenimente ale comunității se desfășoară în exterior; chiar și moartea (a lui Dumitru, vecinul jelit de

văduvă) face parte dintr-un circuit natural al elementelor perisabile din marile spații naturale. Singurul element transmaterial din universul lui Gulea este salcâmul tranzacționat și vândut de Ilie lui Bălosu: doborârea sa bulversează mecanica temporală, introducând unicul flashback al filmului și desprinzându-l pe Niculae de ordinea existențelor din Siliștea Gumești.

Există în filmul lui Gulea un traseu al elementelor: grâul cules vara este măcinat toamna la moara primarului, transformat în aluatul muncit în albie și în turta ruptă de membrii familiei; vara, pământul este prăfos, acoperit de vegetația pârguită, iar toamna este înecat în cețuri, noroaie și bălți; vâlvătaia focului din vatră trece la intensitatea flăcării de la lampa cu gaz. Toate sunt semnele trecerii, ale unei temporalități care oxidează suprafețele obiectelor, deteriorează trupuri, antrenează schimbări în aria de la câmp, dezmembrează familii, grupuri, comunități.

Eroii trăiesc într-un prezent comun și tânjesc spre un viitor individual. Marcați de moment, de clipă, eroii lui Marin Preda (și ai lui Stere Gulea) sunt universali pentru că sunt trecătorii perfecți, implicați în activități și în conflicte cotidiene croite pe model arhetipal.

Stere Gulea construiește fiecare încadratură pornind de la Ilie Moromete; o desfășurare de planuri radiale se constituie prin polarizarea membrilor familiei în jurul figurii tatălui. Planurile dispuse în profunzimea câmpului descompun gesturi, sincronizează acțiuni, compun spațiul existenței Moromeților. Secvența cositului din *Iarba verde de acasă* a pregătit acest mod de legare profundă a personajului de mediul în care trăiește, de care se desprinsese după o luptă purtată cu armele tinereții și la care revine împăcat, temporar sau permanent, la maturitate.

La capătul... realității

După *Croaziera*, filmul de actualitate al anilor '80 pare să intre în modul minor de existență: narațiunile simpliste pun față în față soți aventuroși și soții obosite, băieți grozavi și câte o fata morgana, țapinari, marinari, liceeni, medici, țărani, muncitori,

activiști; micile probleme ale existenței devin marile probleme ale eroilor din ficțiunile pe celuloid.

Pița începe în 1982, cu *Concurs* (vezi subcapitolul „Dan Pița, de la piatră la dantelă", capitolul VI), aventura metaforei cinematografice, iar Tatos asamblează în *Secvențe* o poveste despre egalitate și ilegalitate, în trei micronarațiuni în care implică și membrii echipei de filmare (vezi subcapitolul „Alexandru Tatos, de la plan-detaliu la *Secvențe*", capitolul VI).

În 1981 au putut fi urmărite traseele lui Lucian Bratu din *Angela merge mai departe* (scenariul: Eva Sîrbu), iar în 1982 Dinu Tănase ajunge la *La capătul liniei* (scenariul: Radu F. Alexandru).

Povestea lui Dinu Tănase este ancorată în trei centre de greutate (trei personaje), amintind de *Cursa* lui Mircea Daneliuc. Formula Crișan-Cicea aduce în paradigma masculinității forța, încăpățânarea și sentimentul înfrângerii fostului maistru-turnător și histrionismul, ubicuitatea și umorul grosier al strungarului--infractor. Experiențele post-detenție ale celor doi țin de integrarea socială, de reconfigurarea profesională și de reechilibrarea sentimentală (apariția elementului feminin).

La capătul liniei impune însă un model special al cuplului prins în jocul probă-performanță: o unică probă este impusă celor doi eroi, generându-se două performanțe complementare. Probele călătoriei, ale angajării, ale partenerei, ale drumului întrerupt și reluat, ale fugii, ale relației cu autoritățile impun performanțele diferite și stratifică narațiunea în două paliere simetrice, dar de sensuri opuse.

Cicea se agață de Crișan pentru a pleca în călătorie, unul ratează proba de angajare, iar celălalt o transformă într-o probă de virtuozitate manuală și actoricească, Crișan formează un temporar triunghi familial cu Ani și mama de la țară, iar Cicea cu Matilda și soacra. Dinu Tănase distribuie permanent personajele în grupe de câte două: Ani și mama, Matilda Iliescu și soacra, inginerul și maistrul de la noul combinat, configurând o lume care tinde spre stabilitatea combinației în doi, dar în care eroii sunt împinși spre o singurătate tragică și paralizantă.

Tănase grupează și spațiile în aceeași bidesfășurare: prima călătorie și cea finală, hotelul și casa Iliescu, restaurantul Minerva

şi restaurantul gării, casa chelneriţei de la ţară şi cea din oraş. Dar poate mai importantă decât această simetrie structurală este la Dinu Tănase materialitatea unei lumi căreia i se percep granulaţia intimă, textura fiecărui material (textil, metalic, mineral) şi o luminozitate specială degajată de fiecare suprafaţă expusă.

Iosif Demian lansează, în 1982, *Baloane de curcubeu* (scenariul: Fănuş Neagu, Vintilă Ornaru), filmul unui regizor-operator, nu atât prin formaţia autorului, cât prin modalitatea de a constitui naraţiunea la limita unei lumi care se dezvăluie doar vizual în totalitate. Povestea iubirii neîmpărtăşite a preşedintelui de CAP Ene Lelea pentru Gia, iubita gestionarului cartofor şi braconier Bigu, pare prinsă pe furate şi detaşată din mulţimea de evenimente în care sunt implicaţi locuitorii satului Doi Brazi. Plastică, expresivă şi autentică, viaţa satului este compusă din fragmente revelatorii ale existenţei cotidiene; poveştile hoţomanului Dragomir, ale telefonistei Nuţi, ale inginerului Cristea, ale vrăjitoarei responsabile cu farmecele amoroase sunt tangente la linia narativă Ene-Gia-Bigu. Demian abordează fiecare segment narativ folosindu-se de acţiunile personajelor secundare sau episodice, ajungând abia în faza a doua la cele principale. Această tehnică de zoom pe o poveste din mulţimea celor sugerate dă unicitatea narativă a acestui film cu şi despre nişte ţărani.

Secvenţa nunţii lui Ene cu Gia, amintind de ritmul şi rezolvările regizorale ale lui Emir Kusturica, este cheia de boltă a unei construcţii cinematografice începute şi sfârşite în coperta convenţională a reportajului acuzator şi, respectiv, reparator.

Glissandi în... narativitate

Filmele anilor '80 nu s-au polarizat în jurul unui program sau manifest estetic, nu au avut un punct zero al scriiturii cinematografice, aşa cum a fost *Apa ca un bivol negru* pentru deceniul precedent. Estetica aplicată a filmului românesc în anii '80 s-a hrănit din experienţa narativ-documentaristă a filmului din anii '70, prin exploatarea permanentă a raportului dintre cuvânt (şi ficţiunea legată de el) şi imagine. Unul dintre „cineaştii apei",

Mircea Veroiu, supune în *Să mori rănit din dragoste de viață* (1983, scenariul: Anghel Mora) un inițiat (Sarca) și un învățăcel (Horațiu Câmpeanu) unor probe în cascadă, ordonate de la centrul mișcării comuniste din anii '30. Horațiu urmează modelul patern (tatăl, fost ilegalist, mort într-o misiune) de implicare socială, Sarca transferă aventura din spațiul circului și al tripoului în cel social. Acțiunile de sabotaj sunt inițiatice pentru Horațiu, care introduce în relația cu autoritățile fantoma tatălui, omorât de comisarul Mironescu. De la Balul simbriașilor publici și până la podul arestării și al răzbunării, Horațiu, variantă locală a lui Harold Lloyd, își asumă experiența sentimental-cavalerească și pe cea de strateg al evadărilor și al atacurilor-fulger, intră în lumea circului, dar și în sala de cinema, parcurge cu viteză accelerată un traseu formativ echivalent cu o existență. Sacrificiul final este firesc în lumea cu claritate de cristal a lui Veroiu, în care firul fiecărei acțiuni este delimitat exact, cu specificarea cauzei și înregistrarea efectului. *Să mori rănit din dragoste de viață* este compus din traseele personajelor „desenate" cu precizie geometrică: Maria, deși apare doar în două secvențe, are complexitatea unui erou principal, Lola este caracterizată prin fiecare detaliu de costum, decor și replică, primarul, fiul său și Petrulis sunt reperele verzi (legionare) ale noii ordini politice, ilegaliștii au conturul agresiv al unor efigii. Filmat în alb-negru, *Să mori rănit din dragoste de viață* este un film caligrafiat, cu o linie sigură a acțiunii, a personajelor și a spațiului, cu o atmosferă care învăluie romantismul social într-o aură de credibilitate.

Interioarele și exterioarele nu sunt protectoare, eroii fugari sunt pândiți în permanență de pericole mortale: case și trenuri percheziționate, trasee supravegheate. Dar marele atu al acestui spațiu este că urmăritul lasă o urmă, un semn al trecerii sale (fotografia din casa Lolei, câteva haine împrăștiate printre manechine, în tren) de care urmăritorii agață faza următoare a acestui joc al supravegherii și al fugii permanente. Finalul întrerupe jocul, prin dispariția simultană a urmăritului și a urmăritorului.

Și celălalt estet al pietrei, Dan Pița, semnează în 1983 *Dreptate în lanțuri*, un film care propune o relație specială între narațiune și spațiu (vezi subcapitolul „Dan Pița, între piatră și dantelă", capitolul VI).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V. Regăsiri şi reorientări narative (1990-2000)

1990 este anul regăsirilor cinefile: *Reconstituirea, Croaziera, Faleze de nisip, Printre colinele verzi, Un film cu o fată fermecătoare, Dincolo de nisipuri, Cine are dreptate?* (1989, ultimul film al lui Alexandru Tatos), *Sezonul pescăruşilor* (1985, regia: Nicolae Opriţescu), *Un bulgăre de humă* (1989, scenariul: Nicolae Margineanu, M.R. Iacoban, regia: Nicolae Mărgineanu), *De ce trag clopotele, Mitică?* (vezi subcapitolul „Lucian Pintilie, *Balanţa* filmului românesc", capitolul VI) ajung pe ecranele cinematografelor. Sunt eliberate din Arhiva Naţională de Filme producţiile arestate, consemnate; o nouă generaţie de spectatori poate vedea filmele interzise ale generaţiei anterioare.

După o pauză de producţie de un an, în intervalul 1991-1992 apar opt de filme de debut, printre care *Rămânerea* (scenariul şi regia: Laurenţiu Damian) şi *Unde la soare e frig* (scenariul şi regia: Bogdan Dumitrescu).

Povestea din *Rămânerea* lui Laurenţiu Damian are rezonanţe de tragedie greacă – un Dumnezeu răzbunător, orgolios şi cârcotaş veghează la menţinerea ordinii, de la cea arhitecturală şi până la cea familială, în satul dunărean (numele localităţii dă şi titlul filmului). Anghel este victima unui hybris ţărănesc care vizează măsurarea cu divinitatea într-ale acareturilor. Poziţionat în planul doi (biserica este întrecută ca regim de înălţime de gospodăria lui Anghel), Dumnezeul cu apucături de chiabur pedepseşte exemplar cutezanţa locativă şi insurgenţa mistică a enoriaşului răzvrătit.

Această acoperire a predestinării şi interacţiunea cu un Dumnezeu mut şi supărăcios înscriu drama familială într-un

model desprins din mitologia locală; tiparul marchează existența fiecărui sătean, chiar și pe cea a lui Pavel, nepotul înstrăinat al lui Anghel. Acest personaj cu esență rămânereană și cu existență bucureșteană este însă o proiecție autobiografică a regizorului, un personaj legat direct de fluxul amintirilor și obsesiilor sale.

Modulele narative masive sunt despărțite de secvențe onirice care anticipează evenimentele majore din saga rămânerenilor. Filmul stabilește coordonatele unui spațiu cu topografie rurală și cu relief simbolic: apa (fântâna) și apele (Dunărea), cimitirul, biserica, gara, drumul, locuința.

Filmul lui Laurențiu Damian marchează o etapă necesară a filmului românesc: reconectarea narațiunii (după pierderea „busolei politice") la vâna realismului mitic național, dar și la izvorul creativității individuale (etalarea obsesiilor, a amintirilor, a motivelor formative și simbolice).

Unde la soare e frig (scenariul și regia: Bogdan Dumitrescu) este o poveste cu și despre două spații: cel marin și cel citadin. În prima parte, filmul are desfășurarea unei piese muzical-vizuale cu far, mare, metal, sticlă și lumină pentru două personaje, implicate într-o tatonare emoțională reciprocă. Ea ajunge întâmplător în spațiul lui (incinta unui far de coastă), în care obiectele, datorită rarefierii, au ceva suprarealist, în ciuda exactității geometrice și a materialității evidente.

Deși cuvintele sunt redundante și inutile, personajul masculin, un povestaș de extracție llosiană (Llosa, 2011), istorisește povești care prefigurează relația amoroasă dintre cei doi. Poveștile dezvăluite oral se desfășoară într-un spațiu ce are propria sa narațiune bazată pe rotirea farului, pe reflexia luminii în suprafețele de cristal, pe griuri rupte de jocul luminii, pe relieful pietrelor, pe duritatea suprafețelor metalice.

În partea a doua a filmului, cea citadină, relația emoțională se translează într-una carnală, antrenându-se și schimbarea de decor: un apartament anost, dintr-un ansamblu de blocuri al unui cartier constănțean. În spațiul uniform și egal al orașului de beton, obiectul își pierde pregnanța, astfel că eroul lansat într-un salt pentru prinderea unui disc de frisbee prinde o șapcă (finalul filmului). Adevărata poveste de dragoste s-a desfășurat

în spațiul generat de far, orașul fiind locul pierderii, al alienării, al neantizării.

1992 este marcat de apariția filmului *Hotel de lux*, în regia lui Dan Pița (vezi subcapitolul „Dan Pița, de la piatră la dantelă", capitolul VI), a peliculei lui Nicolae Mărgineanu *Privește înainte cu mânie* și a *Balanței* lui Lucian Pintilie (vezi subcapitolul „Lucian Pintilie, *Balanța* filmului românesc", capitolul VI).

În *Privește înainte cu mânie* (1992, scenariul: Petre Sălcudeanu, regia: Nicolae Mărgineanu) povestea și performanțele eroilor sunt legate de recompunerea unei lumi post-revoluție. Orașul dunărean, o îngrămădire de clădiri întunecoase și insalubre, năpădit de gunoaie, sufocat de stive de piese ruginite, se dezvăluie din unghiurile personajelor: Nelu, mezinul familiei Ciucudean, traversează zonele cele mai joase ale orașului alături de copiii străzii, Vali intră pentru servicii sexuale contra cost în zona interlopă, Ștefan trece prin spațiile muncii de jos (hingher, pescar) și prin interioarele noii funcționărimi, iar Viorel, de la înălțimea macaralei sale, are o privire de ansamblu asupra șantierului, dar și asupra propriei familii. Separarea drumurilor Ciucudenilor lărgește perspectiva asupra României anilor '90: Bucureștiul subteran (stațiile de metrou), în care Nelu și Vali își caută o nouă viață, este invadat de aurolaci, Viorel ajunge în închisoare după distrugerea paradisului lui Dimos, Ștefan este victima noului regim așa cum a fost și a celui precedent. Dincolo de povestea ușor demonstrativă, *Privește înainte cu mânie* surprinde facerea unei lumi care-și elimină eroii, își pauperizează cetățenii și își încoronează lichelele.

O vară de neuitat (1993), intermezzoul dintre filmele grave, este urmat de *Prea târziu* (1996) și *Terminus paradis* (1998) (vezi subcapitolul „Lucian Pintilie, *Balanța* filmului românesc", capitolul VI).

Tot în 1993 este lansat și insolitul film de autor al lui Valeriu Drăgușanu *Timp liber* (scenariul și regia: Valeriu Drăgușanu), în care umorul absurd, de tip Urmuz, este încrucișat cu simbolismul și temele pirandelliene. Funcționarul, columbofilul, familistul, fiul, personajul și pacientul Milică Dobrescu are o existență scindată între realitate, vis și ficțiune. În planul realității, existența

sa se desfășoară în triunghiul casă – loc de muncă – hulubărie, în plan ficțional-oniric, Milică este un personaj dependent de capriciile și de inspirația Autorului. Felierea existenței lui Milică și alternarea realismului cu un imaginar de tip suprarealist îl conduc pe Drăgușanu spre o formulă narativă în care combină părțile materiale, grele (existența familială și de birou a lui Milică) cu cele aeriene, suspendate (visul aceluiași personaj). După această alternanță, secvența finală (salvarea porumbelului, captiv după portretul Tovarășului), desfășurată în planul realității, capătă dimensiunea unui eveniment petrecut la răscrucea dintre o realitate sufocantă și o suprarealitate fantastică, absurdă, aberantă.

1993 este și anul debutului lui Nae Caranfil cu *E pericoloso sporgersi* (vezi subcapitolul „Nae Caranfil sau realitatea «cinematropică»", capitolul VI).

Stare de fapt al lui Stere Gulea (1995, scenariu: Stere Gulea, Eugen Uricariu, după o idee de Lucian Pintilie) pune față în față, în aceeași sintagmă narativă, individul și torentul evenimentelor istorice. Existența asistentei medicale Alberta Costineanu are, în decembrie 1989, două dimensiuni: cea profesională și cea amoroasă. Smulsă din calmul domestic, Alberta este prinsă în malaxorul revoluției române, care, în transmisiunea live a televiziunii naționale, amestecă victime și asasini, lupte și momente folclorice, morți și securiști, revoluționari și milițieni, politicieni vechi în haine noi și conducători noi cu deprinderi vechi.

Dincolo de imaginile televizate ale revoluției în direct, de platoul declarațiilor sforăitoare, Alberta pătrunde în viermuiala noilor potentați flancați de vechile slugi (securiști, milițieni, informatori și colaboratori), descoperă regia superproducției cu morți reali și teroriști imaginari, identifică asasinii camuflați în revoluționari.

Pedeapsa pentru martorul din culise este redefinirea stării de fapt inițiale: izolarea domestică a Albertei devine izolarea în detenție, actul amoros se anamorfozează în viol, maternitatea râvnită se transformă în maternitate impusă. Chiar și maleficul Mureșan devine *post-mortem* o victimă, copilul său nou-născut este semnul noii lumi, inocentă și crudă, curată și maculată, nouă și totuși atât de învechită.

Povestea se desfășoară ca un flashback, tăiat din când în când de scene de travaliu, ca într-un joc simbolic, individ--societate, prezent-trecut. *Stare de fapt* (sintagmă sinonimă cu „realitate") nu măsoară obiectiv existența Albertei (al cărei nume evocă nu doar puritatea albului, ci și posibilitatea murdăririi), nici adevărul și minciuna din revoluția română, ci zona de intersecție dramatică a individului cu evenimentul istoric degradat.

Tot de putere și oamenii ei este legată și narațiunea din *Senatorul melcilor*, în regia lui Mircea Daneliuc (vezi subcapitolul „Mircea Daneliuc, proba de cinema", capitolul VI).

În *Craii de Curtea Veche* (1995), inspirat de opera lui Mateiu Caragiale, regizorul Mircea Veroiu construiește o lume crepusculară în jurul a trei personaje (al patrulea, Cara, are rol de observator-narator), pe care le expune unor motive comune: bogăția, dragostea, cariera. Dacă în ascensiunea politică a lui Pirgu cele trei motive sunt demitizate (pentru bani și carieră se ucide, iar pentru amor sunt folosite prostituatele), în existențele lui Pașadia și Pantazi iubirea pentru exemplarul neprihănit al familiei Arnoteanu echivalează cu o extragere din decadența generală.

Nu moartea ingenuei rezolvă conflictul dintre amorezii tomnatici, ci plecarea lui Pantazi (reintrat, prin mijloace nu prea ortodoxe, în posesia propriei averi) către teritoriile predecesorilor și moartea lui Pașadia în timpul unei partide amoroase cu Văduva Neagră, Rașela. Atras mai mult de arhitectura decadenței decât de coerența narativă, Veroiu, cu tușe groase, păstoase, vizualizează doar decorativismul exterior al lumii lui Mateiu Caragiale, neglijându-i profunzimea.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VI. Autori şi opere

Mircea Daneliuc, proba de cinema

Cursa

(1975, scenariul: Timotei Ursu,
după nuvela *Doi vikingi şi o fată* de Petru Vintilă)

După retorica vizual-sonoră cu rezonanţe mitice şi inserţii narative atemporale semnată de Piţa şi Veroiu, Daneliuc aduce, în 1975, parabola în aria realismului. Povestea din *Cursa* se desfăşoară în datele unei realităţi fruste, percepute aproape tactil. Prin folosirea unor semne care evidenţiază materialitatea şi textura intimă a acestei lumii, Daneliuc leagă firul narativ de suprafaţa aspră a realităţii; aceleaşi semne, expuse ca nişte sincope narative (detalii ale camionului, ale piesei gigantice, ale barierei), deplasează sensurile narative în aria parabolei.

Dacă Pintilie înmagazinează în registrele realităţii o doză variabilă de monstruos, de absurd, la Daneliuc naraţiunea se desfăşoară într-o realitate aparent „neprelucrată". Motivul drumului pe care este construită povestea din *Cursa* implică străbaterea unui spaţiu presărat cu indici şi simboluri multisemnificante (nunta, calul, vălul miresei, căpiţele, oglinda retrovizoare spartă, crucea, ghemul, bănuţii aurii de ţiplă etc.).

Naraţiunea impune dozarea semnelor vizual-sonore în funcţie de desfăşurarea poveştii şi prezenţa unui joc de ecouri semnificante: secvenţa portretizării lui Marian Cadaru este legată de scena accidentului de pe şosea, măturat de privirea eroilor, secvenţa hotelului este precedată de sintagma-metaforă a căutării unui obiect pierdut pe pavimentul alb-negru al terasei. De fapt, pe cuplul de forţe simbolice pierdere-căutare sunt construite

toate secvenţele, de la plecarea trailerului în misiune şi până la oprirea la semaforul din final. Mireasa din secvenţa nunţii îşi caută voalul pierdut printre căpiţe, deşi pierdutul însemn al virginităţii apăruse anterior în fundalul unui cadru cu mirele cântând la clarinet (semn falic). Triada Maria-Savu-Panait se formează după pierderea genţii, succesiunea narativă bazată pe un lanţ de pierderi-căutări, culminând cu falsa găsire a Don Juanului din colonia minieră.

Maria poartă de-a lungul drumului semnul apartenenţei sale casnice: plapuma roz care va deveni un personaj în sine în secvenţa „conversaţiei" mute cu Savu din miriştea de pe marginea drumului: sulul roz este poziţionat în vârful ascuţit al unui triunghi a cărui bază este formată din Maria şi Savu, sprijiniţi de cadrul unei porţi de lemn. Daneliuc încheie astfel cu un grafem (pe post de semn de punctuaţie) escapada Mariei şi a lui Savu în biografia celui din urmă (vizita în casa părintească). Dacă Maria îşi expune public profilul casnic, cărând spre noul domiciliu însemnul fericirii de alcov, Savu şi-l creionează prin reîntoarcerea în casa părintească de care se eliberează prin plecarea precipitată din zori, însoţit de falsa mireasă. Eliberarea de trecut vine pentru Savu după clarificarea relaţiei cu partenerul său, Panait, după trecerea probei de încredere reciprocă (depăşirea pasului de munte şi depanarea de pe buza prăpastiei) şi după parcurgerea traseului iniţiatic prin propria biografie. Între Panait şi Savu, două variante ale masculinităţii, se plasează masculul violent de la hotel, economistul familist care centralizează datele coloniei, bătrânul hârşâit într-ale vieţii (locuinţa lui Savu) şi reporterul care consemnează în imagini realitatea. Rolul lui Daneliuc din *Cursa* începe seria semnăturilor cu care îşi marchează filmele: reporterul detaşat din *Cursa*, operatorul angajat sentimental în anchetele TV din *Proba de microfon*, comisarul-maestru de ceremonii funerare din *Ediţie specială*, amorezul-competitor-observator din *Croaziera*. Implicat în şi detaşat de propria operă, Daneliuc, prin rolurile abordate, îşi stabileşte limitele unei *ars poetica* care vizează raportul dintre cinema şi realitate: viaţa care curge pe lângă limitele ecranului impus de cadrajele cameramanului din *Cursa*, lumea care scapă din capcana ficţiunilor comisarului (*Ediţie*

specială), realitatea care absoarbe în vârtejuri sentimentale până și pe detașatul și cinicul operator TV (*Proba de microfon*), noianul de ficțiuni care înghite povestea amoroasă în care este implicat Vladi (*Croaziera*).

În *Cursa*, femeia are și ea mai multe fețe: soția fugară pedepsită de justiția divină (consoarta adulterină a lui Savu), nevasta gravidă a lui Cadaru, bătrânele din casa părintească a lui Savu. Femeile viețuiesc într-o incintă casnică, dependente de protecția masculină: Maria ajunge în noul cămin cu ajutorul celor doi eroi, nevasta trădătoare este pedepsită pentru fuga din căminul unui fruntaș în muncă, bătrânele, într-un soi de gălăgioasă declarație de independență, sacrifică pentru ospățul închinat fiului rătăcitor chiar cocoșul familiei (act de castrare simbolică a masculilor îmbătrâniți), iar nevasta lui Cadaru rămâne doar o anexă (cu uter) a domiciliului conjugal.

Spațial, *Cursa* profilează un drum, o cale înțesată de probe fizice (chiar premisa cursei este transportul unei piese supradimensionate) și emoționale (tensiunile provocate de apariția Mariei). Regizorul încarcă spațiul cu o tensiune simbolică perfect mulată pe realismul fiecărei etape rutiere. La Daneliuc, spațiul este locul geometric al detaliilor care impun o materialitate agresivă, accentuată, primară. Obiectul ce are un soi de existență independentă, o fizicitate proprie neconectată la dinamica vecinătăților pare suspendat într-un vid care-i accentuează porozitatea, textura, granulația.

Rezonanța simbolică a călătoriei celor trei vine tocmai din zona detaliilor spațiale, care par să înmagazineze (și să transfigureze) tensiunea emoțională din plan uman. Imaginea obiectelor la Daneliuc marchează mutația cotidianului din zona iconicului în simbolic, prin vizualizarea „sub lupă" a fiecărui detaliu.

În narațiunea construită pe ideea căutării, preluată (și transformată) din secvență în secvență, Daneliuc propune o formulă mixtă de coexistență – obiecte și oameni, în două planuri paralele care se întrepătrund în momente de realism magic.

Daneliuc poziționează deplasarea în regimul diurn, în timp ce noaptea este rezervată popasului și adăpostirii. Gradat, în timpul nopții, se trece de la spațiul impersonal, dușmănos al

gării şi hotelului (furtul genţii şi atacul derbedeilor) la incinta casnică, familială (casa lui Savu şi cea a lui Cadaru). Dacă în timpul zilei eroii înaintează spre destinaţia finală, în timpul nopţii, ei pătrund în teritoriul lunatic al unui Morfeu familist, sentimental şi calculat.

Ediţie specială

(1977, scenariul: Beno Meirovici, Mircea Daneliuc)

Filmul este plasat în Bucureştiul anului 1939, frontul urban al încleştărilor dintre Siguranţă, comunişti, regalişti şi legionari. Olaru, paparazzo la ziarul *Ştirea*, este agentul mobil în jurul căruia se aglutinează linia narativă, având datele unui antierou călit în scandaluri de presă şi în antrenamente de box fără adversar.

Traseul său aventuros demarează în urma unui gest cavaleresc şi se încheie tot alături de o femeie, Ada. *Femina*, înzestrată doar cu armele feminităţii, declanşează mişcările trupelor masculine (agenţi, poliţişti, legionari) în oraşul cuprins de febra pregătirilor festiviste (ziua regelui). În *Ediţie specială*, eroinele sunt plasate într-o zonă decorativ-picturală (manechinele care defilează pe *catwalk*-ul nazist, mireasa care fuge de alaiul de nuntă, femeile care spală covoare pe malul Dâmboviţei). Cele trei femei care modifică aderenţa ştiristului la realitatea social-politică sunt păstrate cam în aceleaşi contururi decorative: mult căutata comunistă este doar o prezenţă fugară, victima de la hotel asigură legătura dintre un cer absent şi un pământ sfârtecat de conflicte, Ada este personajul care menţine simetria narativă între final şi început. Viaţa socială şi implicările politice sunt treburile masculilor angajaţi sau detaşaţi politic (Olaru şi adjunctul său, Săvescu, Garcea, Dinescu, militarul neamţ, legionarii, comuniştii), perturbaţi de fulgurantele apariţii ale unor femei-năluci.

Spaţial, oraşul lui Daneliuc se întinde pe orizontală, fiind apăsat de un cer care se întrezăreşte printre contururile clădirilor, ale munţilor de gunoaie de la periferie, al sticlei sparte, al luminatorului prin care se prăbuşeşte fata anchetată de legionari.

Abia finalul clarifică rolul cerului în Bucureștiul *Ediției speciale*: din substanța sa gri se întrupează moartea și uneltele sale. Luminatorul cu sticla sa mată este un filtru care obturează imaginea cerului, iar deschiderea spre un cer tulbure și murdar se face în secvența morții lui Olaru, plasată în plin cadru natural, acesta ridicând mâinile spre cer, într-o implorație-interogație destinată unei divinități care refuză să se arate.

În oraș, Matei Olaru se mișcă pe străzile înguste ale orașului, în ritmul unei „curse" contracronometru, în timpul căreia își schimbă statutul din vânat în vânător și iarăși în vânat. Orașul este amenințător, pericolele pândesc din subterane, pivnițe, demisoluri, dar și la etajele superioare ale clădirilor personajele sunt în aceeași nesiguranță (atacul de la redacția *Știrea*, crima de la hotel). Secvența finală dislocă personajele de urban și le plasează într-o natură ostilă în care regăsim lacul din secvența inițială, o suprafață în care se reflectă același cer gol, străbătut de păsări (secvența de început este centrată pe gunoaie, cea de final, pe moarte văzută ca o știre din presa de scandal, plasată în aceeași zonă a deșeurilor urbane).

Întregul film este scăldat într-o lumină sulfuroasă, care așterne peste obiecte un înveliș cețos, pe care doar blițurile aparatului de fotografiat le-ar putea rupe. Dacă în *Cursa* traseul era asumat de trei personaje, *Ediție specială* este filmul unui erou unic care pornește din mahalaua gunoaielor, ajunge în zona centrală și sfârșește la aceeași limită a orașului, respectând un circuit al materiei în care totul se transformă în știre, scandal, gunoi (relația cu prima secvență a filmului).

Proba de microfon

(1980, scenariul: Mircea Daneliuc)

Proba de microfon se plasează la intersecția realității și a imaginii sale televizate, manipula(n)tă, trunchiată, machiată, festivistă, parțială, înșelătoare, periculoasă, captivantă. Precum *Cursa*, filmul pornește din aria unui reportaj TV: Luiza, operatorul Nelu și echipa lor dirijează spre ecranul televizorului mici ficțiuni moralizatoare, extrase din șuvoiul de imagini și povești

din Gara de Nord. Interviurile polițienești ale Luizei (desfășurate chiar în secția de miliție a gării) distorsionează imaginea realității referențiale, îi dau sensul educativ și exemplar. Dar primele victime prinse în această capcană ficțională sunt chiar profesioniștii Luiza și Nelu.

Ea, prin reportajele sale, ordonează realitatea în categorii morale (intervievați buni și răi), penale (infractori și moraliști), ficționale (cazul Ani și Sile), iar în plan cotidian este eroina unei povești amoroase cu Nelu, colegul său de echipă.

La rândul său, Nelu este prins în ficțiunea fetei rele, Ani, făurită de un reporter încăpățânat, tentat să decupeze realitatea după propriile tipare morale și narative. Un impuls aproape romantic (puterea exemplului) o determină pe Luiza să înceapă ancheta despre Ani, personajul care scapă mereu din cursa clasificărilor moralizatoare.

Dacă, pentru Luiza, Ani este premisa unei ficțiuni TV, Nelu, ignorând gravitația ficțională, încearcă să o aducă la nivelul cotidianului, printre propriile probleme locative, financiare și familiale.

Încrederea absolută a lui Nelu în imagine (expusă ca o profesiune de credință în secvența filmată pe malul mării, avându-i ca eroi pe Luiza și pe dalmațianul jucăuș) îl conduce spre imaginea femeii care fuge permanent din existență spre ficțiune. Secvența de pe malul mării, o *ars poetica*, impune formula de translare a realității în imagine, fuziunea celor două registre și proteismul zonei imagistice. Se marchează astfel trecerea personajului Ani din planul imaginilor (este simbolic furtul bobinei cu interviul din gară) în realitatea existenței lui Nelu.

Miza acestui film este una pur estetică, evidențiind raportul atât de special dintre realitate și transfigurarea ei vizual-sonoră (via TV), intruziunile ficțiunii în cotidian și captarea vieții în formulele prefabricate ale interviului sau ale reportajului. Nelu este un alienat *homo visualis* care produce (este operator TV), manevrează (secvența de la mare), dar și consumă imagini.

Ani este femeia reală, dar și personajul fictiv creat de echipa TV, în destinul căreia (real sau inventat) se inserează Nelu, îndrăgostitul năucit de spontaneitatea și capriciile curtezanei de provincie. Obișnuit cu personajele previzibile ale Luizei, cu

poveștile construite în jurul delincvenților, paraziților, ușuraticilor și infractorilor, Nelu își asumă și trăiește povestea muncitoarei de la fabrica de becuri din Târgoviște; gradul de implicare în povestea amoroasă este invers proporțional cu implicarea în lumea vizuală.

Cererea în căsătorie este declanșată de impactul vizual al vitrinei garnisite cu poze de nuntă dintr-un atelier foto, iar revelația oficializării relației are loc în timpul stagiului militar, când, practic, legăturile operatorului cu televiziunea sunt rupte.

Instrucția, cazarma, privațiunile cazone îl aduc pe Nelu în mundan, într-o realitate legată de pământ, de noroi, de tranșee. Nici chiar ascensiunea pe pasarela fabricii din Târgoviște și contactul cu zona aeriană (singura imagine a cerului din film), nu îl reconectează la puterea pixelilor: Ani, în ipostază casnică, este și mai puternic înșurubată în realitatea uzinei și a orașului, referințe stabilite chiar de la începutul filmului. Traseul amoros al lui Nelu este presărat cu obiecte generatoare de imagini: oglinzi, suprafețe vitrate, panouri, ecrane TV.

Încă din secvența de început, filmul configurează trei registre: imaginea de pe ecranul TV a unuia dintre blatiștii intervievați de Luiza, echipa TV și gara, un spațiu referențial pentru filmul românesc (vezi *Duminică la ora 6*, *Să mori rănit din dragoste de viață*, *Balanța*). Plasată între imaginea TV și realitatea stației CFR, echipa de televiziune va fi ruptă nu în urma eșecului sentimental Luiza-Nelu sau a plecării bărbatului în armată, ci a forțelor de atracție exercitate de fiecare zonă asupra personajelor: Luiza rămâne agățată de frânturile de viață incriminate în emisiunile TV, Nelu este prins în capcana imaginilor.

Întregul univers al lui Daneliuc este marcat de lipsa simbolică a unui tată; pentru îngrijirea fratelui lui Ani, Nelu vinde dinții de aur ai propriului său părinte, Ani tutelează atât problemele familiei sale, cât și pe cele ale fratelui Sile, unui coleg din echipa TV îi moare tatăl. Lipsa unei autorități paterne duce la structuri familiale incomplete: Mona-Lică, Ani-Lică, Nelu și familia sa (tatăl este total eclipsat de energia casnică a mamei), familia inginerului din Târgoviște, destrămată în urma acțiunilor reprobabile ale indisciplinatei Ani. Familia, formată dintr-un soț autoritar, o soție supusă și un ipotetic copil, apare abia în

final ca formă de eșec al mezalianței dintre bărbatul metafizic și femeia fizică.

Bucureștiul la Daneliuc este rezultatul alăturării unor incinte: Gara de Nord, locuința lui Nelu, locuința Monei, spitalul, sediul televiziunii, biroul de repartizări în muncă, fabrica de biscuiți „Eugenia", standul de modă, lacul și strada (prezentată în două secvențe). Pentru realizarea reportajelor, echipa TV merge fie în zone de tranziție, de trecere ale orașului (gara), fie în provincie (Târgoviște, Fieni, Constanța, Cluj, în agricultură). Deși narațiunea se desfășoară în spații fixe, de motivul drumului se leagă majoritatea răsturnărilor de situație: în trenul București-Constanța, Nelu îi cedează biletul blatistei Ani, oficializând ruptura de Luiza, Ani pleacă cu trenul la Târgoviște într-o călătorie-surpriză, abandonându-l pe Nelu pe peron, Nelu își părăsește echipa sau plutonul pentru a o căuta pe Ani, Luiza începe o serie de călătorii, plecând în căutarea delincventei Ani. Călătoria, deplasarea, fuga se împletesc într-o rețea spațială în ochiurile căreia sunt prinse poveștile spațiilor fixe.

Daneliuc plasează eroii în structuri binare simetrice: imposibilitatea configurării cuplului Ani-Nelu vine și din poziționarea simbolică în raport cu părinții lui Nelu, cu perechea deformată Mona-Lică sau cu ștersul binom marital Ani-Sile. Individual, fiecare personaj are un simetric deformat, anamorfoză a unei ipostaze posibile a eroului: lunaticul Lică este un Nelu patologic marcat de eșecuri profesionale și sentimentale, Sile este un Nelu agresiv și nepăsător, mama lui Nelu și cea a lui Sile sunt proiecțiile, peste ani de căsnicie, ale zburdalnicei Ani, Mona este varianta greoaie, elefantină a consoartei grijulii, Luiza și Gabi sunt personaje-pandant în raport cu tema singurătății. Această simetrie în modulul personajelor implică și o desfășurare narativă specifică: chiar dacă fiecare secvență este prinsă prin legături cauză-efect în lanțul evenimențial, în structura sa există un câmp al reflexiilor, un joc de semnificații și de retrosemnificații, o pregnanță specială a planului doi care difuzează în prim-plan un sens metanarativ, o suprasemnificație.

Dacă în *Croaziera* zona aparent inertă, calcifiată în formele și volumele fixe ale obiectelor va pulsa sub apăsarea unei semnificații care depășea sintagma cinematografică, transformând-o

în paradigme ale singurătăţii, iubirii, eşecului, neîncrederii, în *Proba de microfon* personajele sunt vectorii unui simbolism care vibrează în fiecare încadratură, care punctează cu precizie fiecare fază din parcursul personajului.

În *Proba de microfon*, prin alternanţa Bucureşti (oraşul de domiciliu al lui Nelu şi oraşul imposibil pentru Ani) şi provincie (reportajele lui Nelu şi zona de acţiune a iubitei sale), se creează o structură urbană complexă în care locuinţa este zona de refugiu.

Cele patru secvenţe de stradă din Bucureşti, două din Târgovişte (căutarea inginerului sedus de Ani şi finalul), două exterioare în timpul reportajelor TV şi secvenţa delfinariului constănţean nu aduc spaţiul exterior la aceleaşi dimensiuni cu cel interior.

Exteriorul rămâne o zonă necunoscută, plină de primejdii (Lică, fratele nebun, este un fugar legat de spaţiul exterior), cu rivali bătăioşi (Sile) sau invizibili (inginerul din Târgovişte); este spaţiul posibilei fugi a iubitei, al oprobriului public (pentru echipa TV), al confruntării (cearta din taxi dintre Nelu şi Ani, finalul filmului).

Acţiunea filmului se întinde pe perioada unei veri şi, după o elipsă care marchează trecerea unui an şi a câtorva luni, aşteptarea şi discuţia lui Nelu cu Ani se desfăşoară în timp real. Durata secvenţei finale face perceptibilă strada noroioasă, masivii cilindri de beton, gropile, iarba peticită, mulţimea pestriţă, blocurile muncitoreşti. Dar exact în momentul de maxim realism spaţial şi temporal, totul devine imagine despicată de dungi negre, un baleiaj care se transformă într-o mască neagră care acoperă ecranul TV. Dispariţia imaginii marchează sfârşitul filmului.

Ani, Nelu, Luiza, Sile, Lică, Mona rămân în lumea ficţiunii, despărţiţi de realitate prin masca TV. „Realitatea privită prin ecranul televizorului şi acele linii drepte care baleiază ecranul semnifică aducerea individului ieşit din rând pe calea cea bună. La un moment dat, printre liniile drepte este şi una curbă care este presată de celelalte până devine dreaptă", îşi descriptează Mircea Daneliuc imaginea finală a filmului (interviu acordat autoarei).

Croaziera

(1981, scenariul: Mircea Daneliuc)

Croaziera reia motivul drumului, străbătut însă de un grup organizat. Traseul fluvial, de la Calafat la Cernavodă, se face în două tipuri de vehicule: nava amiral a comandamentului și bărcile expediționarilor, fruntași în muncă. Deschizătoare de drum, nava de pe care se elaborează strategiile expediționare, dar și extraconjugale, stabilește ritmul expediției (tractare, marș forțat, deplasare liberă sau în ritm impus, opriri, activități). Jocurile, impulsurile sexuale, modelele comportamentale, micile devieri de la etica socialistă vin tocmai din zona bărcilor, din aria grupului inform pe care îl controlează comandanții expediției și de unde își racolează acoliții. Practic, regula, doctrina, ideologia rămân izolate doar la nivelul formulelor din jurnalul de bord al lui Proca, nereușind niciodată să fie impuse grupului de subordonați.

Filmul lui Daneliuc țintește astfel tocmai călcâiul lui Ahile al mamutului socialist: directivele, indicațiile și îndrumările rămân suspendate în planul livresc al manualelor de comportament social al omului de tip nou, în timp ce neliniștea, instinctele, impulsurile venite dinspre mase cuprind chiar și grupurile ideologilor. Chiar și forța punitivă a conducătorilor este diminuată, căci orice acțiune de represiune atrage o alta care se îndreaptă asupra grupului care a impus sancțiunea.

Se ajunge astfel la adevărata temă a filmului: frica, enunțată atât de dramatic de chiar comandantul expediției, Proca: „Mi-e frică!". Prins în cușca de oțel a remorcherului, chinuit de crampe abdominale, cuprins de febra unei sexualități adolescentine împărțite între Crenguța (favorita) și Lala (soția), Proca este prototipul conducătorului sfâșiat între frică și norme ideologice, de probleme intestinale și precepte de moralitate socialistă. Transferul de responsabilitate asupra lui Velicu, doctorul care nu tratează, ci avertizează, este o formulă de exorcizare a propriilor spaime cotidiene de mărunt conducător. În cadrele de final, Proca este deposedat de orice însemne oficiale, diplomele

rămân aruncate, iar cuvintele sale lemnoase din jurnalul expediției marchează doar vinovățiile lui Velicu.

Prizonier în spații închise (cușca remorcherului, sala de festivități, dormitorul conjugal de expediție), Proca iese dintre aceste învelișuri protectoare doar pentru a-și pedepsi supușii (secvența logodnicei de la Botoșani, secvența lingurii).

Conducătorul, omul cu forță de decizie și de comandă, este imobilizat în spații închise, înfricoșat de propriile ordine.

În *Croaziera*, ca și în filmele anterioare, spațiul este conceput în spiritul aceluiași realism simbolic; obiectele, detaliile strâng în contururile lor o forță care transcende plasticitatea semnului vizual, care tensionează formele și volumele, care dă o textură accentuată suprafețelor.

Obiectele se decupează pe fundalul apei, pe suprafața mișcătoare a fluviului, iar curgerea, alunecarea pe traseul de apă, punctează prezența unei naturi fluide, în perfect acord cu mobilitatea actanților (trecerea peste ideologii și norme, peste statutul familial, instabilitatea sentimentală).

Din remorcherul comandamentului se decupează detalii metalice proiectate pe suprafața apei; din suprapunerea dintre metal/lemn și apă apare acea materie compozită, nenaturală din care este făcută lumea *Croazierei* (materiale solide, nefinisate, ruginite, rugoase, amestecate cu apa Dunării).

Spațiul cinematografic în *Croaziera* apare la limita dintre apă și vehiculele plutitoare. Clădirile din porturi, unde se desfășoară activitățile educative ale grupului de expediționari sunt refugii temporare în care orice activitate este întreruptă intempestiv de intervențiile comandanților. Sălile de festivități par încăperile unei nave, iar remorcherul impune strecurarea și apropierea personajelor, ducând la conștientizarea trupului (propriu sau al altora) și la declanșarea erotismului.

Pe puntea navei de comandă se etalează corpuri dezgolite, decrepite, cuprinse de patimi erotice sau culinare (obsesia înghețatei, a îngurgitării de alimente, de băuturi). Secvența de tandrețe dintre Crenguța și Proca este ilustrarea perfectă a acestui amestec de erotic și culinar: ceașca de cafea plimbată pe

rotunjimile șefului de expediție devine un obiect erotic, o variantă de budoar a nevinovatei linguri din jocurile de grup.

Pe puntea remorcherului sunt figurate câteva tendințe erotice: cuplul Proca și Lala, o relație gălăgioasă, casnică, dar fără finalizări trupești, Proca-Crenguța, Velicu-Viorica, Velicu-Rodica, Lili-Vladi, Rodica-Vladi. Această frenezie trupească se desfășoară în spațiul delimitat de apă al remorcherului, care treptat se dovedește a fi o insulă secătuită de energii erotice, pentru că toate cuplurile eșuează în orice tentativă de apropiere fizică. Nava care îi obligase la atingeri corporale, le eliberase impulsurile sexuale și sentimentale zăvorâte în căminele conjugale și le canalizase spre fruntașele din întrecerile socialiste rămâne în final un bloc de metal de pe care se aruncă simbolul unei epoci: scaunul.

Proca își asumă chiar din secvența inițială rolul unui tată autoritar în economia narațiunii, al unui conducător plasat în exteriorul oricărui grup (izolat chiar de grupul de comandă prin boala sa digestivă). Intervențiile sale intempestive impun grupului un model de conduită în spiritul directivelor de partid și de stat. Dar în momentul retragerii în zona protectoare a navei amiral a expediției, tarele incriminate supușilor sunt asimilate unui bun confiscat și utilizat de nomenclatura de pe fluviu (strugurii furați, jocul cu lingura).

Croaziera propune și un mecanism de distribuire a autorității: la nivelul grupului de tineri există doar un oponent, convins de Lala să reintre în perimetrul grupului, și un nonconformist, certat cu disciplina familială (nu întâmplător, el este cel care înlănțuie torentul de erotism, Rodica, într-un minuscul costum de baie). În comandament există diferite forme de autoritate parțială (Velicu și adjuncții) controlate tot de Proca; această topografie a puterii copiază de fapt modelul social românesc al anilor '80.

Temporal, *Croaziera* se desfășoară în limita unui călătorii între Calafat și Cernavodă. În timpul zilei, grupul și comandamentul trăiesc în două realități paralele – bărcile și remorcherul. Noaptea, cele două grupuri interacționează, comandamentul încercând să-și prelungească autoritatea diurnă, de fapt preluând comportamentul blamat al tinerilor.

Prima secvență a filmului (cea de generic) este plasată în intervalul dintre zi și noapte, instructajul și dansul se desfășoară noaptea, croaziera începând în zorii zilei.

Secvența băii (comparabilă ca atmosferă cu secvența culoarului din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), filmată cu camera în mână, îl identifică pe Proca urmărind de la etaj încălzirea sportivă a subordonaților, conducătorul menținându-se la „altitudine" pe tot parcursul expediției (supravegherea supușilor de la înălțimea remorcherului).

Trecerea spre regimul acvatic al expediției se face prin vizitarea fântânii de la Calafat, într-o dimineață însorită. Secvența fântânii strânge toate personajele celor două grupuri în jurul elementului simbolic al apei scoase din adâncuri: un acoperiș comun, fântâna propriu-zisă, ciutura, apa, lanțurile, roata, șanțul, drumul străbătut de un camion.

Pozițiile antagonice ale celor două grupuri sunt prefigurate de relația dintre Proca și tânărul care testează temperatura apei. Mutarea mobilierului de la comandament, adunarea de la cantină și îmbarcarea pregătesc ruperea de uscat și lansarea la apă a ambarcațiunilor.

Finalul călătoriei este plasat într-o zi ploioasă, mohorâtă, care îneacă toate elementele decorului într-un gri pâclos, uniform, care unifică cele trei centre de greutate ale secvenței: grupul lui Proca, Lala în stația de autobuz și remorcherul.

Grupul este plasat sub semnul podului metalic care împinge întreaga adunare spre solul pietros, legându-l de un destin terestru, de autobuzul așteptat de Lala, aflat în profunzimea câmpului. Prins între grupul de tineri persiflatori și soția fugară, Proca se refugiază în cuvintele acuzatoare din jurnal. Pe remorcher, Velicu și soția trăiesc momentul de revoltă minoră (după acuzele lui Proca), finalizată cu aruncarea scaunului pliant în apă, iar Lili și Vladi, sub masa încărcată de diplome, încearcă să-și finalizeze relația amoroasă. Interacțiunea revoltei și a iubirii blochează ambele inițiative: Velicu pescuiește scaunul (însemn ierarhic) aruncat în Dunăre, Lili și Vladi sunt întrerupți din actul amoros.

Realismul simbolic de tip Daneliuc mizează atât pe încărcătura culturală a obiectelor folosite – vezi modalitatea în care

regizorul integrează în narațiune unghiera, aparatul de ras, cuțitul (obiecte castratoare care punctează tăierea elanului erotic masculin), costumul de baie, televizorul –, cât și pe componenta plastică (detaliile remorcherului, podul de la Cernavodă, autobuzul, fântâna, ceașca de cafea). În final, masa compactă a autobuzului blochează perspectiva pentru jumătate din încadratura cu Lala în autogară, umbrela colorată sparge înlănțuirea griurilor de pe remorcherul pe care două cupluri se află în două puncte esențiale ale existenței: puterea și sexul.

Fiecare secvență este construită urmărind linia narativă configurată în secvența anterioară, dar la nivelul încadraturii apar obiecte, detalii, fenomene care configurează într-un fir paralel o narațiune a semnificațiilor vizuale secundare, uneori difuză, alteori pregnantă, dar tot timpul prezentă. O secvență aduce în planul narativ evident semnificațiile ascunse sugerate în cea anterioară (de exemplu, secvențele inițiale construite pe tema grupului, care prin scindări succesive ajunge la două persoane, secvența unghierei, secvența infidelității lui Proca). Realismul simbolic ține mai puțin de o focalizare pe obiect și mai curând de plasarea lui în contextul poveștii, de încărcarea cu o semnificație narativă și de integrarea sa în întreg. Daneliuc are acea percepție extraordinară a detaliului semnificativ pe care îl plasează în doza și în semnificația adecvată într-o compoziție audio-vizuală, dându-i energia pentru a se integra într-un flux subnarativ, într-o alăturare de sensuri care întregește demersul narativ.

De exemplu, Velicu o avertizează pe Rodica asupra lungimii bretelelor de la sutienul costumului de baie. Într-o scenă de grup, Velicu încearcă să taie bretelele sutienului. Surprins de Rodica, pune unghiera printre obiectele de pe pledul pe care stă soția sa, familia Proca și noile membre ale comandamentului. Exact în dreptul unghierei depuse pe altarul liniștii conjugale apare portavocea lui Proca, aparatul începând urmărirea acestuia. Ștafeta erotică a fost predată noului Don Juan, care se va lansa în asaltul amoros asupra Codruței.

Un alt exemplu este cearta dintre Lili și Vladi în care sunt montate imaginile Rodicăi ce manevrează un aparat de ras.

Relaţia dintre cei doi amorezi este pusă astfel sub emblema unui nou obiect cu potenţial castrator, aparatul de ras.

Secvenţa tentativei de cucerire a Codruţei de către Proca constituie un alt exemplu. În cabină, Proca şi Codruţa stau faţă în faţă, despărţiţi de un stâlp negru metalic. Proca pune pe masă două sticle de bere, pentru a pregăti scena romantică. Apare Lala, Codruţa pleacă, iar soţia mută ca pe o tablă de şah una dintre sticlele de bere, punctând prin mutarea obiectului cu potenţial erotic eşecul aventurii extraconjugale.

Glissando

(1982, scenariul: Mircea Daneliuc, după o idee din nuvela *Omul din vis* de Cezar Petrescu)

„Lucrurile alunecă!" este replica personajului principal, Theodorescu, care, desprinsă de context, explică (dincolo de titlu) o abordare regizorală: universul cinematografic este o fuziune între realitate, vis şi imaginar, compatibile pentru că au o rădăcină comună: vizualitatea. În *Glissando*, chiar narativ, prin motivul omului din vis, este justificată alunecarea din realitate în zona onirică.

Theodorescu este personajul prins între obsesia pentru trecutul pe linie maternă, iluzia împlinirii sentimentale, simţul epocii căreia îi aparţine şi himerica bunăstare obţinută prin cazinouri.

Naraţiunea, urmând traseele spaţiale sau imaginare ale lui Theodorescu, este o funcţie a acestui unic personaj principal, înconjurat de o galerie de actanţi auxiliari, legaţi de diferite planuri ale existenţei sale: doctorul şi directoarea spitalului din stabilimentul-cazino, Algiu şi soţia sa consemnaţi în neidilica viaţă la ţară, Agata, fosta iubită, devenită fata morgana printre fantomatice trupuri descărnate şi bolnave, Nina, contraforţa care îl trage spre cotidian, Cariade, partenerul de la masa de joc.

Singurul personaj auxiliar înzestrat cu mobilitate este Iorgu Ordeanu care trece bariera visului şi capătă concreteţea unui partener de afaceri şi de cazino; sinuciderea, dispariţia sa ca liant al acestor medii, motivează secvenţa finală, un creuzet în care s-au topit frânturi de realitate şi trasee al memoriei. Au

fuzionat, deformate sau exacte, simboluri și imagini: doctorița Steriu este mama căreia capriciile memoriei lui Theodorescu îi dăduseră aparența Agatei (cele două se joacă cu o garoafă, simbolul sexualității feminine), stabilimentul trece printr-o dezinfecție purificatoare care implică chiar și arderea cărților, Theodorescu, adultul și copilul, sunt părăsiți de femei (iubite și mamă), geamul care desparte lumea lui Theodorescu de realitate este spart, iar cioburile devin arme mortale, pacienții înregimentați execută ordine, lucrurile scapă de sub control (traseul camionului mortuar). Apariția copilului Theodorescu (descins din lumea memoriei) într-o realitate controlată, uniformizată, echivalează cu apariția unui virus ucigaș care va ataca organismul social.

Legând narațiunea de Theodorescu, Daneliuc motivează amestecul de obiectiv și subiectiv, trecând abia în final într-un punct de observație, exterior și independent față de personajul principal; introducerea uneia dintre fantasmele lui Theodorescu în tabloul final induce ideea instabilității, a fragilității unui sistem totalitar însemnat de zvastica deformată.

Filmul instituie două spații: stabilimentul și incintele casnice. Dacă primul este invariabil înzestrat cu funcțiile de spital, cazino și baie publică, spațiul casnic se dezvoltă în variantele Algiu, Theodorescu și Ordeanu. În căminul tradițional (Algiu), relația maritală este total compromisă, în conviețuirea Theodorescu-Nina intervine rapid rutina, relația lui Theodorescu cu Agata a fost ruptă prin tentativa de sinucidere a tinerei, iar în casa Ordeanu femeia este subiectul unor picturi semnate de un obscur artist francez (prin cumpărarea tablourilor, directoarea spitalului preia identitatea mamei portretizate).

Spațiul casnic și cel public (spitalul) sunt dominate de imaginea și de prezența femeii: directoarea conduce cu mână forte stabilimentul, face aranjamente financiare, tranzacționează picturile cu reprezentarea mamei, o ascunde pe Agata, muza din himerele lui Theodorescu; doamna Algiu (soția) și Nina (amanta) conviețuiesc într-o aparentă armonie în conacul rural, implicate în creșterea celor două fetițe ale familiei, din amanta toridă (Nina din prima parte a filmului) se decantează profilul consoartei geloase, cicălitoare și pragmatice (din partea a doua a

filmului), Agata şi mama Steriu revin alături de copilul Theodorescu, în emblematica secvenţă de final.

Glissando rezolvă marile pauze temporale prin elipse, dezvoltând naraţiunea pe durate continue şi bine determinate. Această circumscriere în limitele unui interval temporal bine precizat permite o mai mare mobilitate spaţială, o articulare mai flexibilă a funcţiunilor în spaţiul spitalului, o structură geometrică a naraţiunii, împărţită în segmente aproximativ egale şi oarecum independente. Acest model de dispunere liniară (în şirag) a fracţiunilor narative dă greutate secvenţei finale (mai ample şi mai complexe decât secvenţele precedente), care reuneşte şi redefineşte toate personajele filmului şi redimensionează întreaga simbolistică a lumii lui Daneliuc. Suspendată între două morţi (cea a lui Ordeanu şi cea a lui Theodorescu), secvenţa finală îşi pierde ancorele temporale şi spaţiale, devenind un ghem în care se suprapun frânturi din firele prezentului şi ale trecutului, un mozaic de cioburi de amintiri, de observaţii obiective şi de proiecţii onirice.

Iacob

(1988, scenariul: Mircea Daneliuc,
inspirat din scrierile lui Geo Bogza)

În *Iacob*, naraţiunea se dezvoltă între două morţi: cea a lui Covaci, minerul care într-un aparent exces de vitalitate îngurgitează hrana vâscoasă, bulgării de mămăligă, după care se aruncă în aer, şi cea a lui Iacob, o prăbuşire care maculează zăpada ce acoperă pământul sfredelit de tunelurile minelor. Moartea explozivă a lui Covaci lansează două teme ale filmului: relaţia mină-sexualitate-femeie şi amestecul lăcomie-frică.

Văduva lui Covaci devine nevasta lui Iacob, acesta preluând de la sinucigaşul lacom de aur şi de hrană atât voracitatea dublată de frică, cât şi ideea sexualităţii legate de tunelul minei. În secvenţa morţii lui Covaci sunt amestecate excesele trupeşti: îndoparea cu hrană şi erotismul femeii care se dezbracă în dormitor şi a cărei cămaşă albă este însemnată de sângele soţului sinucigaş. Transferată în mariajul cu Iacob, văduva-nevastă

predă noului soț lăcomia și frica celui defunct, refăcând, în noul cuplu, aceeași relație dintre sexul ascuns sub cămașa albă și adâncimile întunecoase, labirintice, periculoase ale minei. Daneliuc face de câteva ori racordul, montând, după imaginea cu trupul femeii din patul conjugal, întunecata intrare în mină. Este același acord armonic, exploatat și remarcat în toate filmele anterioare, între obiecte și personaje, între spațiul inanimat și relațiile interumane, între natură și arhitectură. Motivul femeii în *Iacob* este scindat în patru prezențe: soția, soacra (un cerber al căminului înzestrat cu darul prezicerii), Veturia, întruparea sexualității virginale, și doctorița minei de aur, cea care inspectează ascunzișurile trupești ale minerilor.

În secvența morții lui Iacob sângele pătează zăpada, trimitere directă la moartea lui Covaci. Dar amplasarea noii morți în miezul unui peisaj hibernal transferă ideea de feminitate pământului (sângele însemnase cămașa de noapte a văduvei lui Covaci), întinderii dintre mina de cărbuni și sat.

Moartea se transformă într-un act justițiar pentru că Iacob își trădase soția (flirtul cu Veturia, fecioara-mamă), mina (tentativa de furt), ortacii (deconspirarea gurii de intrare în mină). Cadavrul său în poziție fetală reface legătura pierdută cu mama-pământ, cu un element fundamental pe care l-a întinat și prin pătrunderea (similară cu un act sexual) în tunelurile săpate în carnea sa.

În acest film, bărbații-mineri sunt agresivi cu femeile, autoritari cu progeniturile, bănuitori cu ortacii și duplicitari cu autoritățile. Ei sunt mobili, putând fi mutați de la o mină la alta, străbătând spații calcinate, pustii, întinse, în timp ce femeile sunt legate de interioarele casnice. Un singur personaj iese din mecanica acestui spațiu: bătrânul care cară lemne pe traseul întoarcerii lui Iacob acasă. El este un Sisif local, pe care Iacob îl întâlnește în timpul tuturor drumurilor spre casă, cu excepția celui final. În acest univers mineralizat, piatra lui Sisif s-a transformat într-o legătură de vreascuri.

La suprafață, încorsetați în haine înțepenite de pulberi de minereu, minerii se mișcă greoi, în subteran capătă agilitatea unor animale de pradă (în căutarea aurului), în zona de control,

dezgoliți, acceptă umilința nudității, iar în spațiul domestic se ascund în armura unei rufării care anulează impulsurile sexuale.

Patul conjugal domină dormitorul familiei, fiind zona în care se înșiruie trupurile adulților și ale copiilor, ca într-o matrice comună ce reunește genitorii și descendenții.

Toamna și iarna (anotimpurile în care se desfășoară acțiunea) transformă spațiul exterior, natura sau satul, într-o reprezentare grafică, cu accente de alb și negru, cu cascade de griuri, de brunuri, de străluciri și de opacități. Natura are aceeași structură calcaroasă, bolovănoasă ca și galeriile minelor; toamna, din piatră țâșnesc ierburi țepoase, copaci scheletici, iar iarna, o rufărie de un alb incert acoperă goliciunea întinderilor de rocă.

Senatorul melcilor

(1995, scenariul: Mircea Daneliuc)

În *Senatorul melcilor*, Daneliuc își plasează personajele în mijlocul unei explozii vegetale, al unei naturi vărătice care ascunde între formele sale exuberante drama din satul Cireșicăi. În drum spre fosta casă de odihnă a partidului, senatorul Vîrtosu, în zona belvedere a regiunii, urinează la marginea șoselei, ca un semn al conectării orășeanului la ritmurile naturii; în final, soția senatorului repetă gestul oficialului, certificând „armonia" temporară a citadinului cu pădurea.

Ieșit din disciplina familială (soția și fiica pleacă într-o vizită la rude), Vîrtosu devine autoritatea supremă a zonei (casa de odihnă, satul, pădurea, arca lui Miron), urmărit permanent de ziariștii elvețieni, de ochiul camerei de filmat și de insistențele Cireșicăi, o petiționară cu probleme cadastrale.

O cerință gastronomică care ține tot de integrarea în natură (un platou cu melci, bravadă similară cu cea a lui Proca care bea apă din Dunăre, în *Croaziera*) modifică raporturile lui Vîrtosu cu lumea noilor supuși.

Vânătoarea de melci (animale înzestrate cu un simbolism sexual) aduce pe costișa unui deal comunitatea mixtă a satului (români și țigani), antrenată treptat în spirala sex-violență-moarte.

Vîrtosu este un intrus care nu ține seama de avertismentele oficialităților locale (permanentele neînțelegeri etnice), care bruschează fragilul echilibru al zonei. Violul Cireșicăi pare o tatonare amoroasă, mai ales că Manix este presupusul tată al copilului Anton, însoțitorul permanent al femeii. Greața, răul fizic provocat de delicatesa care pune pe jar (la propriu) întreaga așezare nu este doar marca unui divorț între potentat și natură, ci și pretextul de retragere în casa izolată de forfota supușilor. Ca și în *Croaziera*, conducătorul, îmbolnăvit de contactul cu noul mediu, evită să-și asume prerogativele de lider al comunității, preferând jocul erotic de interior. Vîrtosu este un Proca mai agresiv al noii perioade politice căruia Daneliuc îi opune o forță simbolică: arca lui Miron, descinsă din teritoriul avertismentelor apocaliptice. Imaginea din final a artefactului din pădure echivalează cu imaginea scaunului aruncat și pescuit din Dunăre de doctorul Velicu: imaginea unui obiect devine *o sentință alegorică despre putere.*

După secvența violului și a înțelegerii dintre Cireșica și Manix, *Senatorul melcilor* alternează două spații paralele: casa de protocol și satul. Hrana și sexul (agresarea Cireșicăi) sunt elementele în jurul cărora se construiesc secvențele desfășurate în casa de oaspeți, moartea fratelui și incendiul.

Nu întâmplător, Cireșica, înspăimântată de moartea fratelui și a lui Manix, înaintează spre apa lacului, în timp ce senatorul privește construcția lui Miron (o arcă menită plutirii). Acest tip de relaționare ține de specificul narațiunii lui Daneliuc care deplasează sensul din zona evidenței în cea a sugestiei. Ca în toate filmele sale, bărbatul este personajul central, în timp ce femeia este prezentată fațetat, scindată în variante complementare: Cireșica (numele o leagă de natura solară), mama îndurerată și răzbunătoare, ziaristele, fiica băiețoasă a senatorului și soția sa strângătoare.

Narațiunea se desfășoară pe durata a două nopți și două zile, iar această delimitare temporală dă poveștii o densitate întâlnită doar în *Ediție specială*: evenimentele sunt înghesuite în limite temporale precise, exploziile evenimențiale se precipită pe durata unei nopți. Dacă în *Proba de microfon*, *Croaziera* și *Cursa* narațiunea se structurează pe motivul drumului, al

deplasării, în *Senatorul melcilor* ea este radiografia unei opriri, a unei fundături în care rămâne prinsă Cireșica și fiul ei, un spațiu însemnat de dejecțiile familiei Vîrtosu.

Lucian Pintilie, *Balanța* filmului românesc

De ce trag clopotele, Mitică?

(1981, scenariul: Lucian Pintilie, după scrierile lui Ion Luca Caragiale)

În *De ce trag clopotele, Mitică?*, Lucian Pintilie, plecând de la structura dual㠠de distribuire a personajelor în ansamblul narativ al piesei lui Caragiale (Miţa-Crăcănel, Didina – Nenea Iancu, Iordache-Nae, Miţa-Nae, Didina-Nae, Nenea Iancu – Crăcănel), construiește o poveste cu două puncte de ancorare: în relația dintre două segmente narative și prin enunțarea, la nivelul secvenței, a principiului celor două contrarii. Secvența inițială demarează povestea în binomul noroc financiar – nenoroc în amor. Într-o pivniță-lupanar, fostul tist de vardiști pe Ploiești, păţitul într-ale amorului, Iancu, este plasat în termenii acestui binom, enunțat chiar de un partener.

În plan orizontal este expusă tema „joc de cărți – noroc la bani": partenerii așezați la masa de joc sunt urmăriți de câțiva martori (o mamă care ține în brațe un sugar gălăgios, o fată gârbovită, un bătrân adormit), dispuși între jucătorii de conțină și cele două capre (animale ce semnifică semnul zodiacal al Capricornului, indiferent la orice asalt amoros). Planul vertical face o trimitere directă la amor, fiind marcat de sexul dezgolit al unei pubere și de perechea înlănțuită pe nivelul superior al unor paturi suprapuse.

Ieșirea din subterana șansei pecuniare coincide cu instaurarea unei noi opoziții: ficțiunea propriu-zisă și ficțiunea platoului, pentru că Pintilie tratează echipa și aparatura de filmare ca pe o poveste de gradul doi, generatoare de narațiune. În final,

povestea revine în matca facerii ei, Pintilie, *raisonneur*-ul poveștii, enunțând sentința: „Lasă-i să moară proști!". Din planul acestei ficțiuni secunde, Pintilie, personaj la rândul său, nu doar manevrează eroii dramei, ci dirijează intersectarea celor două narațiuni într-o realitate care înglobează în prezentul filmării personajele, regizorul și ficțiunea sa. Finalul filmului surprinde natura acestei realități intermediare (suspendată între transfigurare artistică și cotidian), existentă dincolo de fizicitatea platoului, în care regizorul-demiurg modelează din materia mundanului o lume caragialiană, dar cu substanță marca Pintilie.

Evidența „traducerii" în amor apare scriptic, sub forma biletului rătăcit de Nae, echivalent al scrisorii pierdute din comedia cu același titlu.

Narațiunea avansează prin cuplarea simultană a două planuri plaralele: intrarea intempestivă a lui Nenea Iancu în frizeria lui Nae și apariția Miței, avertizată (de cărțile de tarot) despre apariția unei dame de verde în viața amantului.

Durerea ipistatului, plasat în planul doi al cadrului, se propagă spre primul plan unde Mița se arde cu fierul de călcat cu care netezește pantalonii de carnaval ai lui Nae, revenind în planul doi prin pălmuirea pacientului îndărătnic de către Iordache.

În cârciumă, La Burtosu', clienții gravitează fie în aria lui Mitică, maestrul cuvintelor, fie în cea a lui Iordache, maestrul acțiunilor concrete (tunderea clientului adormit). Linia narativă de la cârciumă este alternată cu cea din casa lui Nae (discuția Mița-Iancu), urmărirea lui Crăcănel la baia publică Vulturul este montată în paralel cu lupta corp la corp dintre Mița și Nae, jocul săpunului este dublat de cel al vitriolului. Aceste paralelisme nu sunt doar o modalitate de expunere narativă, ci evidențiază particularitatea unei lumi ai cărei locuitori trăiesc în perechi casnice (Mița și Didina refuză despărțirea de Crăcănel și de Nenea Iancu, dar tânjesc după armonia amoroasă extraconjugală), a unei realități în care valorile pecuniare le exclud pe cele sentimentale, în care mahalaua în construcție înghite natura (de aici amestecul de rural animalier cu un urban incipient), în care, la adăpostul nopții, se amortizează disensiunile diurne.

Toate cursele de urmărire conduc spre frizeria lui Nae, unde, în secvența furiei Miței, personajele (cu excepția Didinei) sunt

prinse în vârtejul (accentuat de mișcarea circulară a aparatului de filmat) furiei (Mița), al răzbunării (Nenea Iancu), al geloziei și eșecului (Crăcănel aflat la a zecea trădare), al durerii (ipistatul). Cuplul ipistat-Iordache este plasat central ca un nucleu dur al durerii acute, în jurul lor orbitând Nenea Iancu, Crăcănel, Mița.

Abia în secvența balului sunt introduse în scenă toate personajele, iar ipistatul, magnetizat, participă la schema ascundere--confuzie, prin fuga de fratele mai mare, Iancu.

Pintilie plasează în agitația balului două cupluri-reper (moașă-soț și Mitică-Cleopatra) nemascate și neimplicate în cursa confuziilor. Dacă prima pereche este supusă atacurilor batjocoritoare ale lui Mitică, a doua pare punctul de soliditate sentimentală a adunării, chiar dacă sunt introduse primele semne ale nesiguranței casnice prin intermediul unei farse urzite de Mitică: Mișu, viitorul asasin, părăsește balul atras de o posibilă aventură, manevrând bastonul cu măciulie de alamă (simbol falic și arma crimei), în timp ce Mița năvălește în cârciumă. Apariția republicanei declanșează urmărirea generală, fiecare personaj fiind un urmărit și un urmăritor, încurcat în deghizări, confuzii de nume și de persoane.

Momentul dezvăluirii se face în grup, după stabilirea alianței încornoraților în WC-ul localului, și este urmat de mustrările de conștiință ale Miței (agresoarea înarmată cu vitriol), consumate în întunericul mahalalei. Timp de 10 minute, ochii Miței detașează din masa de întuneric vânzoleala pentru prinderea lui Nae, spargerea frizeriei, o dramă sentimentală consumată în prezența poliției, arestarea lui Crăcănel și a lui Nenea Iancu, fața ipistatului stropită cu cerneală „violentă" și demonstrația de românism a patrioților locali. Scurte imagini ale cerului (implorația Miței: „Voi, păsări ale cerului!" urmată de cloncănitul curcanilor din bătătură) adâncesc senzația că întreaga mișcare a personajelor este o pulsație a întinderii noroioase, o însuflețire a humei frământate de picioarele petrecăreților, un freamăt mocirlos care animă dealul din fața cârciumii La Burtosu'.

Tot în frizerie are loc împăcarea generală, fiecare încăpere având un rol în dinamica narativă, Iordache asigurând legătura dintre grupuri și încăperi.

După concilierea generală, cele două cupluri, gardate de ipistat și de polițist, etern câștigător la tombolă, funcționează

ca un grup compact care rezistă, chiar și după scena lipitorii, și asistă la înfruntarea cocoșilor beți, la dresura de câini, la demonstrațiile vocale ale lui Nae („Libertate, te salut!", aria din *Paiațe*), la declamațiile poetice ale lui Pampon și Crăcănel.

Tranchilizați de prestațiile artistice care „transfigurează" propriile experiențe și existențe, consumatorii de artă din frizeria lui Nae se vor înghesui în trăsura ce are ca destinație priveghiul lui Mitică de la cârciuma La Burtosu', dar care ajunge în realitatea platoului. Secvența de la frizerie este despărțită de cea a veghii lângă defunctul Mitică prin micul interludiu al urinatului, combinat cu contemplarea mahalalei în construcție.

Moartea lui Mitică, victima propriei farse, marchează sfârșitul perioadei în care trădările sentimentale se rezolvau războinic, cu urmăriri, încăierări, violări de domiciliu. Mort dintr-o eroare preluată din aforismele sale bulevardiere, Mitică, cel pentru care „Viața este un vis, moartea o deșteptare!", lansează din același neant spre care se îndrepta adorația Miței răspunsul la întrebarea „De ce trag clopotele, Mitică?": „De frânghie, monșer!".

Întreaga narațiune este plasată într-o mahala, „un cartier european în construcție", biciuit de un jet de apă (care în *Balanța* o va flagela, printre cuștile câinilor de poliție, pe Nela) și înălțat din mocirla care adună dejecțiile zonei (Iordache urinează în fața frizeriei, apele reziduale de la cârciumă sunt aruncate în noroiul din jur).

Case în construcție, utilaje abandonate, gunoaie, conducte, WC-uri se înșiruie pe pantele unui spațiu care-și pompează deșeurile în albia unui viitor lac de agrement.

În noroiul comunitar înoată eroii dramelor sentimentale, *raisonneur*-ii (ipistatul și Mitică), figuranții (zarzavagii bulgari, negustorii evrei, moașa, polițiștii, mușterii, asistența lui Mitică), animalele zonei (șobolani, câini hăituiți, curcani, găini, rațe, vite, oi). O secvență de noapte se desfășoară în spațiul dintre cârciumă și frizeria lui Nae, într-un întuneric dens, nuanțat de griurile costumelor de carnaval ale eroilor; secvența reunește toate temele filmului lui Pintilie – dramoleta sentimentală, pânda, ascunderea, furtul, confuzia, violența, invectiva, aranjamentul, fanfaronada. Sub ochii Miței, plasate într-un punct aerian de observație, se desfășoară traseul amorului de mahala

pornind din fața cârciumii și ajungând până sub ochii ei, în camera în care Iordache și ipistatul anulează mitul vitriolului englezesc, atuul punitiv în relația cu Nae.

Topografic, zona mahalalei este ordonată în jurul cârciumii La Burtosu', locul în care se înghite varză cu carne, se socializează degustând vorbele de duh ale lui Mitică și se organizează balul mascat, locul tachinărilor și confuziilor amoroase. Intrarea în cârciumă se face prin anticamera spălării picioarelor (apa este adusă din pivniță, relaționând cu lupanarul inundat în care Nenea Iancu Pampon joacă conțină), în saloanele luminate sau cufundate în întuneric se desfășoară farse cu victime (clientul tuns de Iordache, moașa alunecând pe coaja de banană, bulgarii deposedați de încălțări), curse de urmărire între amorezi și adversari, iar în toalete se fac dezvăluiri, schimburi de costume și confesiuni.

În momentul efuziunilor revoluționare, sala de bal devine o sală de spectacol, cu o scenă pe care anterior se dansase French Cancan și cu un grup de spectatori dominat de Crăcănel care poartă în brațe cocoșul și coiful galic.

„Deșteaptă-te, române!" auzit din *off* devine comentariul sonor pentru momentul plecării de la bal a lui Mitică și a Cleopatrei, melodia fiind treptat acoperită de dangătul clopotelor care, în plan sonor, anunță deja ieșirea definitivă din scenă a „bucureșteanului *par excellence*. Și fiindcă Bucureștii sunt un mic Paris, și Mitică, se-nțelege, este un mic parizian" (Caragiale, 2010).

Frizeria lui Nae este un spațiu circular, cu o verandă vitrată prin care cenușiul luminos al exteriorului devine doar un accent cromatic în interioarele alipite, întunecoase, înțesate cu obiecte și ființe surprinzătoare (teatrul de păpuși, cocoșii de luptă, câinii-actori, lipitorile). Veranda este spațiul ascunderii (în ciuda transparenței), al pândei, al urmăririlor, dar și al expunerilor simbolice: colivii și flori ofilite. Încăperile se succedă într-o înlănțuire întunecată, separate de uși vitrate, draperii, perdele, ceea ce permite dispunerea grupurilor de personaje în diverse planuri ale profunzimii câmpului (prin plasarea în camere diferite) și relaționarea acțiunilor paralele în spațiu și simultane în timp (călcatul pantalonilor cu scoaterea măselei ipistatului, sosirea de la secție a lui Crăcănel și Pampon cu schimbarea costumelor de carnaval de către Mița și Didina).

Accesul în frizerie se face pe ușa principală, dar și prin pod, verticala începând să fie exploatată regizoral de Pintilie după secvențele de carnaval, prin plasarea Miței într-un punct strategic de observație. Imaginea cerului, înainte de răsărit, domină scenele de exterior din final, ca o încercare de smulgere din atracția spațiului-pâlnie al mahalalei, deasupra căreia nu reușește să se înalțe decât vocea defunctului Mitică.

Temporal, acțiunea se desfășoară în timpul unei zile dominate de secvența de la baia Vulturul și a unei nopți centrate pe carnavalul de la cârciuma La Burtosu'. Scenele casnice se dispun în jurul acestor spații de socializare în care personajele pătrund mânate de pulsiuni erotice, de sentimente și de resentimente, alunecând pe lângă grupuri formate pe aceleași principii, surzi la comentariile naționaliste, sociale sau proeuropene, urmărindu-și imperturbabili rivalii și partenerii, fiind la rândul lor urmăriții sau victimele unei trădări amoroase sau financiare (chiar și victoriosul Nae este înșelat de spițerul profitor).

În lumea lui Pintilie, obiectele rezonează cu mișcarea interioară și exterioară a personajelor, planul vizual, compact și dens este imaginea unei lumi de tip narativ (mizanscena perfectă) care conduce eroul spre o anumită opțiune, deja prefigurată imagistic prin semne-avertisment și susținută sonor. Această lume funcționează pe baza unei perfecte armonii între eveniment, narațiune, personaj și ambient, pe baza unui joc al replicilor dintre planul vizual și cel sonor și a coerenței în registrul ales (realism grotesc în *De ce trag clopotele, Mitică?*, realism simbolic în *Reconstituirea*, realism oniric în *Duminică la ora 6*, realism tragic în *Balanța*, realism dramatic în *O vară de neuitat*).

Balanța

(1992, scenariul: Lucian Pintilie, după romanul omonim al lui Ion Băieșu, apărut în 1985)

În *Balanța*, Pintilie își leagă eroina de un spațiu-matrice: garsoniera în care împarte cu tatăl muribund patul matrimonial și imaginile unei copilării idilice, animate de un Moș Gerilă și de jocurile pionierești cu pistolul activistului de partid (proiecția

de pe perete). Exitusul tatălui („cel mai bun, cel mai viteaz"), punctat de răsturnarea paharului cu lapte (element legat biologic de copilărie) încheie capitolul claustrării, impune eliberarea de autoritatea paternă și reconfigurarea unui sistem de valori în jurul morții. Nela, prin plecarea la Copșa Mică, se îndepărtează de zona autorității de familie (sora), masculine (ruptura de actorul Gelu) și paternaliste. Dacă perioada bucureșteană este dominată de foc (crescendo de la flacăra ochiului de aragaz la focul care blochează intrarea surorii în garsonieră și până la combustia de la crematoriu, care cuprinde mâna dominatoare a tatălui), deplasarea la Copșa Mică (un teritoriu deja ars chimic) este marcată de elementul acvatic (prefigurat de valurile piscinei de la Lido și manifest prin potopul care oprește înaintarea trenului).

Trecută de acest Styx (râul urii) în cârca unor ceferiști, Nela ajunge în zona sexualității verbalizate (glumele strigate de țigănci sub privirea îngăduitoare a preotului captiv în căsnicie) și violente (tentativa de viol de la Copșa Mică).

Salvatorul Nelei, Mitică Bostan, chirurg cu puteri de viață și de moarte în spitalul lui Butușină, o readuce în teritoriul morții, pe urmele dispozițiilor testamentare ale lui Titi, un Kierkegaard autohton. Aventura morții, începută cu imortalizarea foto a unui vițel viu/mort, continuă cu experiența detenției, biciuirea cu apă, ceremonia funerară a lui Titi, dar și cu parastasul mixt (orășeni, țărani, orășeni-securiști) și vesel (garnisit cu înjurături și cântece de petrecere). Ca și în *De ce bat clopotele, Mitică?*, zorii aduc elementul celest, un înger modern al morții, cu aripi-parașută, căzut sub privirea copilului hidrocefalic al preotului, un semn-avertisment, tipic sistemului narativ al lui Pintilie.

Apariția mamei care demitizează figura tatălui o readuce pe Nela în propria dramă familială. Moartea mamei este sugerată doar în plan sonor prin amestecul de plânsete, de croncănit de corb și de glasuri de copii, suprapus peste imaginea mamei și fiicei împinse tot mai în profunzimea câmpului de travellingul de retragere.

Reintrată în zona morții (revenirea la Copșa Mică), Nela este plasată alături de Mitică de două ori sub coroana stejarului, forma vegetală a unui sistem de conducte prin care se echilibrează schimburile dintre mundan și celest.

Îngroparea cenușii tatălui „bun, tiran, fricos" alături de fotografiile copiilor geniali și ale surorii Marcela este preludiul secvenței carnajului din autobuz. La comanda unei divinități configurate în secvența funeraliilor lui Titi, dar prezente sub forma bâzâitoare a unui elicopter, toate simbolurile individuale, îngropate sub copac, se reîntrupează la dimensiuni sociale: sora (autoritatea cu o poziție înaltă în aparatul de partid), copiii (ostatici), tatăl activist laș (primul secretar). După trecerea măcelului din plan vegetal (tăierea pepenelui) în plan uman, Nela și Mitică au prima acuplare, devenind niște genitori purificați, apți să procreeze „genii sau tâmpiți".

Dacă în *De ce bat clopotele, Mitică?* întreaga construcție narativă se baza pe principiul dualității, *Balanța* supune eroina unor probe clasificate pe categorii și marcate de câte un element fundamental: moartea tatălui dominată de foc, călătoria sub semnul apei, convietuirea camaraderească cu Mitică însemnată de carne (expunerea decedatului Titi și a cadavrelor din morgă, trupurile dezgolite ale eroilor, ciotul de care Butușină își prinde proteza), înmormântarea lui Titi, în timpul căreia se face o gradată trecere de la pământ spre cer, experiența stejarului, cu introducerea vegetalului ca verigă între pământ și un cer populat de elicoptere aducătoare de moarte.

Spațial, Bucureștiul este orașul interioarelor: garsoniera, căzută într-o cronică delăsare, cabinetul aseptic al profesorului, crematoriul, un spațiu umbros cu miez de foc.

Dincolo de apele diluviene, Copșa Mică apare ca o îngrămădire de volume peste care Nela își pune picioarele (în fotografia din timpul excursiei), spitalul pare o variantă mai luminoasă a închisorii, iar casa lui Mitică este concepută după modelul garsonierei bucureștene, dominate de patul în care cuplul asexuat pare unit doar de traseele corporale ale cobaiului roșcat. În baia pătată de rugina apei curente, Mitică repetă acțiunile Nelei din baia bucureșteană, iar ușa locuinței este asaltată de spioni și de agenți, la fel de agresivi ca Marcela în fața intrării în garsoniera tatălui. Dacă în spațiile lui Pintilie se intră pe ușă, ieșirea se poate face prin escaladarea ferestrelor, semn al unei apropieri periculoase de zona morții (ieșirea Nelei și a lui Mitică prin fereastra spitalului în locul unde s-a aruncat o femeie și în

preziua operației lui Titi; ieșirea comesenilor din casa preotului de țară, anticipând seria finală de morți). Blocul Nelei este amplasat într-o zonă periferică năpădită de buruieni, bântuită de câini și presărată cu deșeuri (un cap de păpușă, folii și pungi de plastic, resturi de mobilier); plasată la înălțimea unui câine, camera avansează rapid, în ritmul unui animal hăituit, plesnit de vegetația fibroasă, plutind peste ochiurile de apă mocirloasă, trecând peste asfaltul străzii și oprindu-se în fața intrării întunecate a imobilului. Începând secvența morții tatălui cu imaginea obiectivului luminos al aparatului de proiecție plasat în centrul ecranului întunecat, Pintilie leagă de fasciculul de lumină ideea de evadare în trecut, dar punctează și statutul fundamental diferit al interiorului față de exterior: un spațiu al umbrelor înșelătoare.

Evadarea se face fie prin retragerea într-un trecut idealizat, fie prin abandonarea locuinței (plecarea la Copșa Mică, actul amoros de sub stejar) care, deși creează senzația de intimitate, nu oferă protecție (apariția surorii, a securiștilor, a colegului Marcelei).

Exterioarele sunt plasate în natură, dar fiecare traseu este întrerupt de apariția elicopterului și a trupelor în aplicație (drumeția în munți, drumul în satul lui Titi, ceremonia funerară de sub stejar), într-un efort simbolic de a stopa o excesivă apropiere de vegetal, văzut ca o balanță care echilibrează valorile vieții cu cele ale morții.

Câteva repere temporale sunt indicate exact, configurându-se un interval de aproximativ 12 zile. Imaginea ceasului de peron, ale cărui limbi în prelungire, în poziția orei șase (minutul 19.40 al filmului), marchează două direcții divergente (pământul și cerul, unificate abia în secvența stejarului), separă temporal existența bucureșteană a Nelei de cea de la Copșa Mică. Moartea tatălui o antrenează pe Nela într-o serie de evenimente precis datate, în timp ce existența alături de imprevizibilul Mitică pare să nu respecte etapele unei clasice convietuiri și concentrează în șapte zile o serie de evenimente fundamentale (violul, protestul, tortura cu apă, începerea și eșecul acțiunii „copii supradotați", seducerea procurorului, înmormântarea lui Titi, contactul cu militarii).

În final, Pintilie plasează secvența mitralierii autobuzului în dipticul stejarului, văzut ca un arbore al vieții și al morții (după

modelul christic), înălțat pe o Golgotă transilvană. Prin trecerea de la personal (prima imagine a stejarului este legată de experiențele Nelei) la social (al doilea refugiu în zona vegetalului mitic apare după șocul implicării Marcelei în masacrul ordonat de la centru), Pintilie schimbă brusc scara de percepție a evenimentelor, dimensiunea lor, dar și timpul la care se raportează personajele: în viitor nu este proiectată imaginea unei familii liniștite care a exorcizat răul trecutului, ci a unor părinți care veghează cu arma în mână, precum predecesorii, evoluția descendenților „genii sau tâmpiți".

O vară de neuitat

(1993, scenariul: Lucian Pintilie, după nuvela *Salata* de Petru Dumitriu)

Narațiunea din *O vară de neuitat* este o imposibilă poveste la persoana întâi, asumată de descendentul familiei Dumitriu. O memorie mult prea liniară, prea uniformizantă leagă cronologic și cauzal evenimente politice, sociale și de familie într-un aliaj nediferențiat subiectiv-obiectiv. Detașată de pretextul amintirii, narațiunea este linia care unifică reacțiile unor personaje silite să se adapteze la cele două spații culturale (român și bulgar), închise în propriile cutume și percepții. Pentru partea română, familia Dumitriu este o mezalianță între un militar scorțos și o artistă de circ imprevizibilă, sentimentală și nonconformistă. Pentru supușii bulgari, familia Dumitriu este fața prietenoasă a unui ocupant împărțit între acțiunile punitive contra localnicilor rebeli, corecția aplicată propriilor subordonați și mici impulsuri caritabile (masa servită prizonierilor, plata muncii lor). Cuplul Dumitriu, autoexilat în avanpostul de luptă cu bulgarii, începe acțiunea de îmblânzire a spațiului și a localnicilor; pe frontul domestic, mama transformă un spațiu deșertic într-un eden al familiei fericite, pe plan militar, tatăl încearcă să acționeze conform eticii și corectitudinii ostășești. Eșecul din ambele planuri este o caracteristică a lumii lui Pintilie care nu cultivă nișele paradisiace: mama, „natură mozartiană", a început să bea (conform amintirilor fiului), Petko a fost uitat, tatăl a fost trimis

disciplinar la trupele de infanterie, aventura în prima linie a lăsat în țarcul oilor cadavrul văduvei mute, ucise de tată. *O vară de neuitat* este aventura relației cu spațiul dobrogean, care pornește de la evaluarea decorativismului său (dealul din spatele casei Dumitriu este asemănat cu Fujiyama de către mamă), ajungându-se în final la desprinderea (cu prețul crimei și cu ajutorul bacului) de pământul care a impus sacrificiul soldaților mutilați, al țăranilor uciși, al văduvei împușcate, al carierei căpitanului, al pierderii armoniei mozartiene a mamei.

Finalul filmului înregistrează distanța din ce în ce mai mare dintre vârfurile celor două parabole, trasate explicit: împrejmuirea stânei și conturul bacului. Între perimetrele celor două lumi se interpune Dunărea, care-i desparte definitiv pe înfrânții celor două tabere: văduvele bulgarilor uciși și familia fugarilor, nevoiți să ucidă pentru a scăpa din teritoriul ocupat.

Locuința familiei Dumitriu este o succesiune de încăperi, un refugiu în trepte, în adâncul căruia mama se retrage în momentul plecării bulgarilor condamnați la moarte, iar grajdul în care tatăl își consumă tentativa de sinucidere are aceeași desfășurare, cu punctul de perspectivă plasat în exterior.

Oglinda, monoclul tatălui, clavecinul, cada de baie, masa încărcată cu alimente fetide (în faza relației dizarmonice cu prizonierii bulgari) sau cu salate viguroase (în timpul colaborării cu grădinarii bulgari) sunt obiecte cu semnificații flexibile, adaptate desfășurării narative.

Și animalele respectă regula coexistenței simbolice cu eroii: în curtea familiei Dumitriu un cârd de gâște avertizează asupra pericolelor înconjurătoare, calul mușcă adânc din iesle în timpul tentativei de sinucidere, o buburuză înoată neputincioasă în sosul mâncărurilor servite superiorilor, imaginea unui șarpe întrerupe alternanța trupe în misiune – casa Dumitriu, o turmă de oi acoperă cadavrul văduvei, păsările albe țes o rețea aeriană care desparte muntele de privitorii săi, un măgăruș paște alături de replica sa de jucărie.

Fiind un film plasat în plin anotimp solar, cea mai mare parte a narațiunii se desfășoară la lumina zilei, noaptea fiind destinată balului, vizitelor la bordel, cinelor în familie.

O vară de neuitat este un intermezzo între *Balanța* (1992) și *Prea târziu* (1996), plasat în același tip de lume rezonantă, în care personajele transmit și preiau vibrația mediului, în care narațiunea se constituie în mod tradițional, la nivelul eroilor, dar își distribuie semnificațiile într-o/dintr-o rețea simbolică, vizuală-sonoră. Coerența acestei construcții cinematografice se bazează pe stabilitatea fiecărei secvențe în ansamblul narativ, pe articulările intersecvențiale, pe organicitatea întregului susținută prin elemente perfect asamblate, pe forța detaliului. Pintilie construiește o lume în care metafora și simbolul apar firesc, natural, derivate din povestea impusă de armonia specială a elementelor (o lume narativă, care conduce spre o anumită desfășurare a poveștii). Grotescul, monstruozitatea, excesul sunt perfect funcționale, acoperite narativ și stilistic, existente pentru că în ordinea realismului lui Pintilie tot ce e omenesc poate fi și ficțional (de la sexul expus și până la copilul hidrocefalic).

Prea târziu

(1996, scenariul: Lucian Pintilie, Răsvan Popescu)

Prea târziu este un film despre mineriadele din 1990, făcut în 1996. Prea târziu?

Narativ, se ajunge la evenimentele bucureștene urmând un traseu spațial (investigațiile din orașul minier și imaginile din stația de metrou germană), dar și unul temporal (șase ani) în care, supus unei „involuții controlate" în labirintul de sub oraș, se formează subomul, un *homo maleficus* care nu mai ucide la comandă politică, ci sub impulsul propriilor senzații.

Mitică Costa, procurorul debutant, începe ancheta în orașul din Valea Jiului pe ritmuri de Schubert, însoțit de membrii cvartetului de coarde (dizolvat treptat de rezistența la sonorități armonice a localnicilor). Doar Gilda, cea care evadase prima din Vale, cântă în stația de metrou germană, o galerie fasonată în piatră, în care ajung în final și cuplurile Costa-Alina, Fișt-Ferzațiu.

Procurorul Mitică Costa (un Mitică din *Balanța* care taie nu în carne vie, ci în existența moartă a unui oraș minier falimentar)

este un intrus care forțează intrarea în toate mediile locale: de la directorul general protejat de scutul mesei de ședințe și până la locuința ipotecată a văduvei, care-și amestecă lacrimile în săpunul de casă purificator.

Întreaga narațiune se aglutinează pe firul experiențelor lui Mitică, un justițiar care aduce la lumină (la propriu) nu doar ființa abrutizată din adâncul pământului, ci și mecanismele violenței, declanșate și dirijate de interesele puterii.

Existența subterană a neanderthalianului Văii este o formă purificată a violenței de la suprafață, cruzimea sa intră, prin sistemul galeriilor și străzilor comunicante, în circuitul unei brutalități generalizate: copiii și infirmii se bat pe resturile de mâncare de la cantină, tații își lasă progeniturile înfometate și se duc cu amantele la mare, muzicienii sunt prădați, locuințele sunt incendiate. Subomul din abataj este o ființă căreia i s-au suprimat trecutul (aventurile cu Alina), existența (declarat mort de propria soție), identitatea (jocul identităților cu fratele geamăn, Fișt). Apariția sa este urmarea unei scindări din întregul biologic pe care-l forma cu fratele său, după modelul Abel și Cain (Fișt va continua urmărirea lui Ferzațiu prin subteranele metroului german, înarmat cu un bloc de dinamită).

Din cotidianul acestei lupte pentru supraviețuire care presupune cadavre secționate, trupuri murdare, băi fără apă (ca și în locuința doctorului de la Copșa Mică din *Balanța*), hrană-terci, băutură, filme erotice, Costa accede la forma pură a violenței: mineriadele din 1990, cu disciplinări la întâmplare, cu paroxismul distrugerilor inutile (machetele de la Arhitectură), cu brutalitatea motivată civic și politic.

Secvența identificării securistului atașat cultural este doar o fundătură, violența de pe străzile bucureștene se leagă firesc, fără intermediari, de cea din galeriile minei din Vale.

Încolțit ca într-o vânătoare de sălbăticiuni, subomul Ferzațiu, la gâtul căruia atârnă, ca și la cel al lui Costa, talismanul norocos al Alinei, părăsește mina, purificat de focul exploziei. Ceea ce părea o hăituire este o eliberare, Ferzațiu, Fișt, Gilda, Alina și Costa reîntâlnindu-se în Germania, câteva luni mai târziu.

Spațial, Pintilie marchează drumul lui Costa de la fenomenul violenței miniere spre esența lui, cu schița făcută de topograful

Alina și suspendată deasupra mobilierului impersonal de birou. Schița nu indică amplasamentul unei crime, ci claritatea geometrică a căii de urmat într-o investigație care nu vizează doar prinderea unui criminal, ci înțelegerea lui.

Mina-osuar (remarcă făcută de Costa în timpul primei coborâri) este un labirint inundat în care un Minotaur flămând ucide pentru hrană, o Ariadnă întinde firul metalic al ruletei, iar Mitică-Tezeu nu se întoarce victorios în cetate, ci va ajunge în... Germania, alături de actorii propriului mit. Baia publică, cantina sunt spații intermediare, între subteran și oraș.

La suprafață, Pintilie construiește un simetric al galeriilor subterane: dacă în cel mai jos punct al minei trăiește subomul, deasupra orașului, din elicopter, Bădilă (fost director și actual proprietar de buticuri) supraveghează zona și lansează invitații la nunta fiicei. Ca și în *Balanța*, elicopterul este vehiculul unor potentați (locali, de la centru, militari) cu drept de viață și de moarte asupra supușilor.

Șobolani, vaci, miei, oi, pisici, câini, furnici, un pește de acvariu și un cosaș sunt animalele care viețuiesc alături de eroii din *Prea târziu*. Prezența necuvântătoarelor este semnul unei lumi vii, dependente (șobolanii se hrănesc cu cadavre, animalele domestice) sau independente (furnici, cosașul) față de personaje, caracterizate însă de prezența lor: în casa Alinei, pisica provoacă alunecarea pistolului în apa acvariului, din mina asediată iese o vacă, cosașul de pe spatele Alinei este chinuit de Costa.

Investigația lui Costa, desfășurată pe o perioadă de câteva zile, este plasată în coperta unei secvențe germane secționate în două părți. Prezența personajelor în stația de metrou este motivată de blocul narativ, plasat în timp cu câteva luni în urmă, în Valea Jiului, dar cu rădăcini în evenimentele din 1990. Chiar titlul introduce o scară temporală, dar și valorică, pe care sunt plasate evenimentele: prea târziu față de evenimentele din 1990 are loc conștientizarea din 1996 a răului ascuns în profunzimea lumii miniere?

Prea târziu evadează Mitică în spațiul german, marcat de experiența din valea Jiului?

Prea târziu vine salvarea pentru Alina?

Prea târziu se înregistrează prezența răului pe scările metroului din Germania?

Terminus paradis

(1998, scenariul: Lucian Pintilie, Răsvan Popescu, Radu Aldulescu)

Narațiunea din *Terminus paradis* este una în buclă; moartea lui Mitu finalizează urmărirea din secvența inițială a filmului, martorul biciclist introducându-ne chiar în existența eroului. În prima secvență apar toate elementele care fixează urmărirea fugarului (oile, apa, lanul de porumb, drumul de țară, șoseaua), elemente comune cu secvența finală (maiorul de la Interne, colonelul Vătășescu, elicopterul, vegetația abundentă) și cele de legătură între cele două episoade (podul, martorul, șoseaua circulată). Dacă inițial moartea este într-un punct tangențial cu lumea lui Mitu Cafanu, relația cu Norica, cu familia, cu porcii înrudiți fiziologic cu oamenii, serviciul militar îl aduc tot mai aproape de experiența exitusului (stagiul la colonelul Vătășescu, experiența șerpăriei, atacul aspra santinelei, uciderea lui Nea Gili). Dublarea morții sale cu cea a blajinului colonel închide bucla narativă, dar dacă dispariția lui Mitu poate fi înscrisă în morala „ochi pentru ochi, dinte pentru dinte", cea a lui Vătășescu este un sacrificiu impus (și inutil) de echipa de urmăritori.

Deplasarea martorului biciclist începe în momentul încheierii acțiunii de urmărire, el intră în fluxul de mașini care îl desparte pe Mitu de Norica, fulgurant, imaginea sa în deplasare se suprapune cu cea a Noricăi, drumul său trece printre gunoaiele din spațiul verde al blocului (camera urmărește mișcarea fiind plasată jos, la nivelul gleznelor) și pe lângă cei doi cai, degetul său apasă soneria familiei Cafanu, iar o scrisoare (ordinul de încorporare) este împinsă sub ușa apartamentului. Martorul este de fapt un mesager care nu doar a relaționat episodul armat cu personajele principale, ci a transmis primul semnal al despărțirii cuplului, chiar înainte de a se forma.

Intrarea în incinta blocului a cuplului Mitu-Norica este filmată de la nivelul gleznelor eroilor, se urmează traseul anterior al mesagerului împleticindu-se printre deșeurile aderente la sol. Pentru a pregăti urcarea scărilor cu Norica în spate, Mitu încalecă unul dintre caii legați în fața intrării. Episodul erotic dintre cei

doi este construit îmbinând pe fondul beţiei carnalitatea, senzaţia de pericol (trecută din planul cuvintelor – povestea japonezei tranşate – în cel vizual – episodul balconului – şi sonor – din *off* banda audio a unui thriller), violenţa (sărutul de degustare a sângelui) şi presiunea necunoscutului (scrisoarea adusă de mesager se încurcă printre picioarele lui Mitu). La fel ca Iordache şi ipistatul din *De ce bat clopotele, Mitică?*, Mitu urinează pe lumea care i se întinde la picioare (doar la propriu). Dacă pentru cei doi micţiunea era o intrare firească în ordinea mahalalei, înecată în apele tulburi ale viitorului lac de agrement, Mitu loveşte lumea (aşa cum o va face copilul înarmat cu sticle din secvenţa vizitei fratelui). Cele două episoade casnice dintre Mitu şi Norica se consumă în spaţiul bucătăriei; strânşi între zidurile verzui, dispuşi de o parte şi de cealaltă a unei mese, care va rămâne unica piesă de mobilier vizibilă, cei doi încadrează dreptunghiul unei ferestre prin care se percepe un peisaj înceţoşat (prima secvenţă din bucătărie) şi întunericul (a doua secvenţă din bucătărie, plasată după vizita fratelui).

În timpul primei scene familiale de bucătărie sunt introduse mâncarea (inclusiv făina cu care Norica îi însemnează obrazul lui Mitu), binoclul (prin care eroina priveşte spre Mitu, nu spre exterior), dulceaţa de nuci (pe care o mănâncă unul dintre soldaţii consemnaţi la şerpărie, în timp ce Mitu citeşte scrisoarea de adio a Noricăi). Sub lentilele binoclului mânuit de Norica, peisajul campestru din fotografia agăţată pe peretele holului se animă, vântul împinge holdele spre albastrul unei ape aflate în plan îndepărtat.

Cea de-a doua scenă de bucătărie inversează cromatic elementele celei dintâi: Norica este îmbrăcată în negru, anticipând doliul final, iar Mitu poartă cămaşa albă pe care o va purta în scena nunţii şi a morţii. De fapt, această a doua întrevedere, printre farfurii nespălate şi resturi menajere (sfârşitul festinului), marchează ieşirea definitivă a eroilor din locuinţa lui Mitu, delimitată de exterior de o barieră de sticle goale şi instabile (minutul 32).

Episodul vizitei fratelui „american", spălător de vase în localul newyorkezului Leibovich, reia tema lui Abel şi Cain din *Prea târziu*, a handicapatului şi a surorii din *Balanţa*, dar anticipează

prin discuțiile despre maternitatea deformată (coaserea uterului) și maternitatea îndoliată a Noricăi. Aceste rezonanțe marginale anticipează, întăresc, reiau, repetă sau retrosemnifică motive ale narațiunii, dând o organicitate specială unei lumi care-și reconfigurează și adaptează permanent temele și simbolurile atât în limitele unei opere, cât și interopere. Fiecare film preia și prelungește punți din operele anterioare, o mitologie tipică universului lui Pintilie este reluată, redefinită, reconfigurată în funcție de necesitățile narative. Miturile rebelului, iubirii taumaturgice, fraților, tatălui, diformității, orașului strivit între periferiile sale încărcate de deșeuri, morții, animalului văzut ca aproapele omului-animal, vegetalului plasat ca filtru între viață și moarte, vieții și morții sunt redimensionate și recontextualizate în fiecare film.

După plecarea fratelui și ruptura de cei doi părinți, închiși în mormanul de fier al Daciei de familie, Pintilie traversează strada care inițial îi despărțea pe cei doi eroi și trece în zona Noricăi (la baraca-local Gil Flash, fiecare personaj ajunge după ce trece prin traficul stradal).

Dacă Norica a traversat o stradă pentru a ajunge în zona lui Mitu, și acesta se angajează într-o acțiune simetrică pentru a pătrunde în lumea ei. Prima secvență plasată în localul lui Gili (și încăierarea pentru apărarea Noricăi) este legată direct de episodul încorporării, de marșul forțat pe sub turelele tancurilor (cu un tanc, Mitu va dărâma domeniul lui Gili, atuul acestuia în relația cu Norica). Relația cu protectorul Vlăsceanu îl aduce pe Mitu tot mai aproape de urmărirea inițială, imaginea celor doi dincolo de dreptunghiul unei ferestre pe care se suprapun reflexiile unor arbori îi fixează într-un binom al morții, îi dematerializează și îi plasează într-un dincolo pe care sunt predestinați să-l împartă, conform schemei impuse chiar de la începutul filmului.

Abia sângele lui Gili revigorează relația amoroasă cu Norica, marcată de sărutul-degustare de pe scările blocului.

Închiși într-un vagon de marfă, printre colete poștale, cei doi încep călătoria spre biserica ascunsă de copacii din fotografia de pe hol. Ceremonia religioasă, fotografia de nuntă realizată

pe fundalul unei vederi newyorkeze, bâlciul cu episodul cumpărării verighetelor false și cu eliberarea gloanțelor din carusel sunt părți ale interludiului care pregătește faza finală a călătoriei. Ca în *Balanța*, apariția elicopterului marchează intrarea în teritoriul morții; viitoarea mamă alunecă spre mirиștea străbătută de tren, în timp ce Mitu rămâne în vagonul trenului. Așa cum plecarea lui Mitică de la La Burtosu' (*De ce trag clopotele, Mitică?*) este însoțită, în plan sonor, de dangătul clopotelor, sunetul firav, de clopoțel anunță momentul confruntării finale, comentat sonor de ciripitul cintezoiului, pasărea care a rupt liniștea biblică din povestea porcilor beți.

Pintilie plasează începutul iubirii dintre Norica și Mitu în două puncte ale periferiei bucureștene: locuința lui Mitu și aglomerarea de șandramale de carton, localul Gil Flash. Zona periferiei din sud-estul Bucureștiului este dispusă de-a lungul unui ax, șoseaua intens circulată, care separă și lumile celor doi eroi, iar accesul în mahalaua Dudeștilor se face pe podul din secvența primei urmăriri sau peste dealuri, cu tancul furat din unitatea militară. Orașul rămâne ascuns, inaccesibil rebelului porcar care a rupt legăturile cu tatăl, fost nomenclaturist, dar și Noricăi, ale cărei aspirații nu depășesc Dudeștii, chiar și ca viitoare soție a lui Nea Gili.

Această zonă semiurbană îngreunată de sedimentul gunoaielor, cu blocuri atacate de erupții murale și cu crâșme de mucava în care clienții se înșiruie între grătar și WC, devine un teritoriu interzis pentru cei doi, după uciderea lui Gili.

Fuga îi duce în spațiul unei naturi în plină explozie vegetală, care îi împinge spre peisajul care se animase în timpul primului episod amoros sub ochii Noricăi. Compus din elementele fundamentale ale lumii lui Pintilie (vegetalul, apa, lumina, umbra, cerul și sacrul), acest spațiu fertil (construit în opoziție cu mahalaua, unitatea militară și cea disciplinară) adăpostește nunta și protejează copilul care peste un an va fi botezat în același loc. Peisajul, prezent în trei secvențe, este principalul element rezonant al filmului (rezonanța presupune preluarea și intensificarea semnificației și a simbolisticii precedente și legarea de cea următoare), vibrațiile sale animând întregul bloc narativ. Pintilie marchează vizual două spații, separate de momentul scurt al

balansului cu capul în jos, pe care Mitu îl experimentează pe terenul de antrenament militar, după instrucția din cuștile porcilor (minutul 49): rezultă o lume răsturnată, care-și înfige obiectele și copacii în cerul albicios ca într-un sol artificial apos. Este nu doar momentul accederii la un nou sistem de valori răsturnate, care-i va permite îndrăgostitului rebel să-și hărțuiască și să-și elimine rivalul, ci și al intrării într-o nouă realitate spațio-temporală, care nu mai respectă niciuna dintre legile arhicunoscute (nici chiar pe cele fizice, sfidate de balansul verticalelor mobile din porticul de antrenament).

În *Terminus paradis*, animalul marchează diferite etape ale existenței eroului: porcii pe care-i îngrijește Mitu sunt baza aforismelor sale existențiale, dar și martorii episodului de instrucție, care marchează intrarea lui Mitu în ordinea cazonă.

Calul veghează lângă intrarea în bloc, dar și de pe câmpurile străbătute de trenul fugarilor, pisica se joacă cu lenjeria Noricăi, îl însoțește pe Mitu în timpul atacului asupra crâșmei lui Gili, Norica este machiată ca o pisică în timpul jocurilor erotice cu Gili.

Invazia șerpilor se produce în timp ce Mitu citește scrisoarea de adio a Noricăi, iar cintezoiul apare în episodul porcilor îmbătați, aduși în relație cu prima zi a Creației, dar și în timpul atacului asupra marfarului. Și animalul se supune acelorași legi prezente în toate filmele lui Pintilie: nimic și nimeni nu este inutil, întregul este un rezultat al echilibrului părților, fiecare element se articulează într-o logică narativă, dar și într-o mișcare simbolică.

Interioarele sunt organizate după regula unui funcționalism simbolic: în locuința lui Mitu acțiunile eroilor sunt repartizate în jurul saltelei, al mesei și al fotografiei care face o joncțiune mai puternică cu exteriorul decât fereastra încețoșată sau balconul teribilismelor. Scena împușcării lui Gili începe în dormitorul acestuia, tratat scenografic în aceeași notă minimalistă: pe pat, jocul erotic al lui Gili și al Noricăi (el urs, ea pisică) învolburează un cearșaf alb, iar pe peretele opus este plasată ușa pe care intră Mitu, îmbrăcat în mantaua militară scorțoasă. Fiecare parte este definită de câteva obiecte: cuplul, de sticla de vodcă și de o fotografie tip „piedică în calea uitării", iar

dezertorul, de un tablou convenţional atârnat pe perete. După hăituirea lui Gili prin labirintul întunecat al cămăruţelor şi holurilor casei, printre îngrămădirile de obiecte ce reflectă diferenţiat puţina lumină care pătrunde prin ochiul unei ferestre rotunde, cei doi ajung în curtea casei, concepută şi ea în două planuri paralele: la peretele gri şi pătat unde este executat Gili se ajunge după trecerea printre cearşafurile albe puse la uscat (semn al unor episoade erotice anterioare). Abia în secvenţa următoare, a investigaţiei la locul crimei, apare perceptibilă toată configuraţia casei şi a vecinătăţilor sale (maiorul de la trupele speciale repetă traiectoria străbătută de victimă şi de agresor, relevând banalitatea unui spaţiu casnic).

Biserica (secvenţa are o durată de 3 minute) este filmată tot ca un spaţiu delimitat în profunzime, în care cei doi eroi avansează până la peretele despărţitor dintre naos şi pronaos, de unde Mitu ia voalul-ştergar de pe icoana Mariei cu Pruncul. Construind încadratura după regulile unui tablou renascentist, Pintilie lucrează secvenţa bisericii mizând pe repartiţia specială a luminii: podeaua este puternic luminată, în timp ce, de la înălţimea icoanei cu ştergar, lăcaşul este cufundat în întuneric. Doar feţele celor trei personaje au o luminozitate specială, îmbrăcămintea (albă, albastră, kaki şi neagră) suprapunându-se tonurilor închise ale încăperii.

Roşul unui acoperământ bisericesc este plasat în zona preotului, dar este şi culoarea covorului pe care cei doi miri înaintează spre preot. Momentul punerii voalului (durata: 20 de secunde) este un joc de umbre proiectat pe suprafaţa pânzei (lumina din spate evidenţiază umbra lui Mitu din momentul luării ştergarului şi până în momentul suprapunerii exacte peste trupul femeii).

Personajele sunt încadrate în plan american, camera fiind poziţionată la unghi normal, iar în timpul ceremoniei blochează personajele într-un plonjeu.

Vagonul în care Mitu şi Vlăsceanu sunt împuşcaţi este un spaţiu fals protector, în care lumina pătrunde prin fantele dintre scânduri şi prin ferestrele zăbrelite. În secvenţele anterioare, Pintilie plasase pericolul în zona deschiderilor spre exterior (scena balconului, scena morţii lui Gili), inducând la

nivelul percepției spectatorului senzația unui pericol care vine nu din armamentul desfășurat în exterior, ci din asocierea lui cu lumina.

Terminus paradis are o linie temporală naturală (o succesiune de acțiuni desfășurate la timpul prezent) ruptă de trei elipse (plecarea în armată și în batalionul disciplinar, sosirea Noricăi la Agighiol). Dar tocmai în masa acestui bloc al prezentului imaginea holdelor traversate de umbre produce cele mai dramatice fisuri: în secvența din locuința lui Mitu, de ea se leagă ideea unui viitor neprecizat, misterios. La a doua apariție, drumul spre biserică, aduce imaginea în prezentul narativ, dar retrosemnifică prima apariție. Drumul pentru botezul fiului, la distanță de un an de la moartea tatălui, plasează aceeași imagine într-un prezent cu valoare de viitor.

Este poate cea mai abilă demonstrație că un motiv vizual static, aparent anarativ deturnează chiar și timpul.

Alexandru Tatos, de la plan-detaliu la *Secvențe*

Mere roșii

(1976, scenariul: Ion Băieșu)

Mitică Irod este personajul în jurul căruia Tatos construiește fiecare secvență; pe firul acțiunilor sale, străbătute de curentul unui umanism blajin și nepretențios, sunt depuse fragmente din viețile pacienților, medicilor și asistentelor, concitadinilor, autorităților, din viața orașului, din forfota pieței, din lentoarea străzii. Formula unei construcții narative centrate pe un personaj, din *Mere roșii*, este condiția necesară pentru constituirea realismului de tip cumulativ care va culmina cu *Secvențe*.

Programatic, secvența de generic etalează metoda de îmbinare a detaliilor pe suportul personajului principal: camera îl urmărește pe Mitică, de sus, de la înălțimea tavanului (plonjeu), relevând dimensiunea și elementele esențiale ale spațiului său

vital (patul, fereastra, reșoul, cărțile, ceasul). Deschiderea ferestrei permite suprapunerea unui al doilea tip de informații peste cele deja prezente în cadru: vocile slabe, din *off*, sunt atribuite unor personaje din exterior.

În cameră, după exercițiile de înviorare și partida de box la perete, apare o nouă suită de detalii, legate de picioarele încălțate în pâslari ale proprietăresei, văzute de la nivelul podelei unde Mitică își continuă seria de exerciții. Conversația dintre chiriaș și femeia recunoscătoare pentru operația reușită a soțului este purtată pe fondul imaginii reflectate în oglinda din încăpere, apărând astfel o suprapunere virtuală de planuri: femeia (în amorsă), Mitică, o clădire învecinată.

Fiecare nou traseu al lui Mitică implică apariția unor informații care se sedimentează peste cele anterioare, profilându-se astfel o lume construită prin acumulări senzoriale. Mitică trece prin saloane în care fiecare pacient aduce detalii din existența sa, străbate coridoare unde asistentele împăturesc pansamente reutilizabile, operează în sala unde de mașinării greoaie se agață viața celui operat, ajunge în casa lui Nelu, înzorzonată ca un Artizanat și îmbelșugată ca un magazin alimentar.

Mitică este doar unul dintre locuitorii acestei lumi, un orășel de provincie, cu o ierarhie a valorilor materiale bine stabilită și cu un sistem al autorității prompt și eficient. Pacienții săi, muribunzi sau supraviețuitori, sunt filmați întinși pe paturi și în încadraturi plonjate care forțează alipirea de paviment, de sol. Dacă în *Balanța* lui Pintilie (a doua ecranizare a romanului semnat de Ion Băieșu) Mitică este un nonconformist, un răzvrătit angajat într-o luptă cu o miză concretă (caietul lui Titi), personajul lui Tatos este un profesionist desprins din îndreptarul comunist al omului de tip nou: cinstit, modest, vertical, direct. Dramatică în filmul lui Tatos nu este încleștarea omului cu sistemul, ci singularitatea și fragilitatea sa în cadrul sistemului. Neîmplinirea, eșecurile și tatonările sentimentale îl lipsesc de orice aliat pe frontul emoțional, lașitatea și conformismul colegilor îl izolează într-un ring de luptă imaginar cu directorul adjunct al spitalului (secvența discuției dintre cearșafuri). Dacă în jurul personajului Mitică Irod se întinde o lume, un simbol – mărul – o însuflețește.

Fructul implicat în drame biblice (Adam și Eva), în războaie legendare (războiul troian), în modelul morții aparente (basmul *Albă-ca-Zăpada*) este înzestrat la Tatos cu capacitatea de a exprima vizual inexprimabilul lingvistic: mărul se rostogolește între Mitică și profesoara admiratoare, este etalat pe platoul cu fructe false din casa lui Nelu, este înghițit odată cu declarația nespusă de dragoste, este feliat cu grijă în timpul monologului ținut de nepotul răzbunător al unui pacient decedat.

Oglinda este la Tatos un obiect special, în limita căruia se dezvăluie și fațeta a șasea a încăperilor-cub, aflată dincolo de aparatul de filmat. Acest joc între *în fața* și *în spatele* aparatului de filmat și imposibilitatea arătării simultane a celor două planuri spațiale îl forțează pe Tatos să apeleze la oglindă, în *Mere roșii*, și la o poveste structurată pe mai multe planuri, în care camera este întoarsă spre membrii echipei de filmare care-și joacă propriile roluri, în *Secvențe*. Implicarea unui element de decor, aparent insignifiant, în structurarea spațiului cinematografic este simptomul unei obsesii estetice a cărei rezolvare o va oferi povestea din *Secvențe*.

Secvențe

(1982, scenariul: Alexandru Tatos)

Câteva fragmente din vechi jurnale de actualități și echipa de filmare sunt cei doi poli ai realității (trecute și prezente) între care se constituie narațiunea filmică (documentarea, prospecțiile și filmările conduse de regizorul Alexandru Tatos pentru *Fericirea*, o poveste despre ilegaliști).

Obsesia pentru prezentarea simultană a ceea ce se desfășoară *în fața* și *în spatele* camerei îl conduce pe Tatos spre povestea facerii unui film de ficțiune în care se suprapun sau se diferențiază realitatea și reconstituirea, prinse într-un joc al pregnanței uneia față de cealaltă. Imediat după generic, Tatos plasează mottoul filmului, semnat de Mihai Eminescu: „Adevărul e stăpânul nostru. Nu noi stăpânim adevărul".

Adevărul este criteriul care va diferenția realitatea de reconstituire, veridicitatea este cerința principală a regizorului în

secvențele filmate pentru *Fericirea*. Dar adevărul nu este un pat al lui Procust care calibrează perceperea evenimentelor după dimensiunile standard ale moralei și ale corectitudinii, nici chiar în dormitorul șefului de restaurant din Novaci, ci dificila degajare a fragmentelor de evenimente, de amintiri, de comportamente din masa amorfă a unei realități manevrabile, interpretabile și reconstruibile. Structurată în trei părți, narațiunea din *Secvențe* relativizează în primele două noțiunea de adevăr: filmul *Fericirea* este făcut după chipul și asemănarea jurnalelor agitatorice de actualități, prospecția de pe șantier se împotmolește în festivismul depășirilor de plan, secvența filmată la restaurantul Budapesta este o manipulare abilă prin dubla articulare a conversației telefonice în registrul realității și în cel al filmului, soneria telefonului și vocile din *off* leagă apartamentul regizorului singuratic de ambient.

Plasarea printre trecători a actorilor profesioniști în secvența de la restaurantul Budapesta este necesară pentru obținerea autenticității (conform spuselor lui Tatos), deși ea există din plin dincolo de limitele mizanscenei (aprovizionarea membrilor echipei, spectacolul străzii, discuțiile operatorului și ale secretarei de platou cu regizorul). Locuința regizorului este un spațiu bombardat cu sunete: telefonul, soneria apartamentului, prezența vecinilor și a urătorilor în ajun de An Nou; existența creatorului este cea a unui însingurat asaltat de informații trunchiate sau complete, nerelevante sau majore.

Secvența din restaurantul de la Novaci (finalul celei de-a doua părți) duce tema adevărului dincolo de limita platoului de filmare și a posibilelor locații; echipa de filmare își asumă minciuna procurorului (șeful de producție este prezentat drept un om al legii cârcotaș) pentru a înmuia indiferența șefului de local care livrează odată cu meniul stas al perioadei (cotlet, sălățică și cartofiori prăjiți) și povestea sa de viață: trădarea, nerecunoștința și pedepsirea nevestei infidele. Ca semn al adevărului, el indică mobilierul lucios și impersonal al sufrageriei, masa cu milieul pe care tronează, ca un vârf al opulenței, vaza cu flori din plastic, colecția de ascuțitori, iar în dormitor nevasta umilă, încovoiată, ispășindu-și în întuneric penitența pentru presupusa trădare conjugală.

Restaurantul zguduit de ritmurile melodiei „Mama Lou" (prefigurare a melodiei obsesive din *Polițist, adjectiv*), reluate în buclă, este împărțit între grupul cineaștilor și cel al fiului primarului; prin spațiile dintre mese se strecoară șeful, un maestru de ceremonii autoritar cu subalternii, înspăimântat de prezența procurorului și înfricoșat de perspectiva singurătății trăite printre bunurile obținute „cu relații".

Adevărul său, amestec de tragicomic și grotesc, enunțat în restaurant, este translat în spațiul sufrageriei personale, unde personajele rămân blocate între masa ornamentată, vitrinele încărcate până la refuz cu obiecte „de colecție" și pereții pe care sunt etalate reproduceri, animale împăiate și fotografii de familie. Aducerea adevărului în spațiul existenței cotidiene a eroului le contrabalansează pe cel fabricat din ficțiunea *Fericirea* și pe cel ascuns printre decoruri și figuranți din fragmentul *Patru palme*. La această parte finală Tatos ajunge după maieutica din primele două, în care profilează adevărul ca ideal artistic, dar și adevărul dur, diform, strâmb al cotidianului. Formula narativă adoptată de Tatos surprinde simultan fețele acestui Ianus, într-o relevare a metodei, dar și a rezultatului. Episodul *Patru palme* se desfășoară în trei planuri prezentate simultan în restaurantul amenajat în platou: filmarea intrării în restaurant a fiicei ilegalistului din *Fericirea*, echipa de filmare și cei doi figuranți – Papașa și fosta sa victimă, Marin Iosif. Controlul formal al regizorului se extinde asupra fiecărui detaliu din platou: echipa dirijează filmările pentru a obține veridicitatea și emoția, supraveghează grupul figuranților pentru păstrarea racordului și asigurarea credibilității de fundal. Calitatea adevărului în zona ficțiunii este direct proporțională cu numărul de duble; relația dintre cei doi figuranți dezvăluie însă un adevăr care scapă regizorului (este prima realitate independentă, necunoscută și neînregistrată de realizatorul obsedat de veridicitate): un trecut dramatic comun, legat de tema proiectului *Fericirea* – ilegalismul.

Față în față, fostul ilegalist și fostul comisar acoperă vechiul conflict cu gesturile convenționale și mimate ale unor comeseni integrați în ansamblul figurației. Spațial, cei doi sunt împinși la

periferia cadrului, devenind fundalul pe care se desfășoară drama ornamentată cu lacrimile de glicerină ale interpretei.

Plasarea celor trei grupuri în spațiu este poate cea mai dramatică declarație de independență (față de adevăr) semnată de Tatos: plasată în plan apropiat, echipa înregistrează acțiunea din cel de-al doilea plan – filmarea durerii jucate pentru pierderea tatălui ilegalist –, folosind doar ca element decorativ cel de-al treilea plan, foștii adversari care ascund sub fard și mucava teribilul adevăr al existenței lor, dar și al istoriei: o revoluție și actorii ei sunt interpretabili, dar și perisabili.

Iulian Mihu, despre erori și morminte

Felix și Otilia

(1971, scenariul: Ioan Grigorescu,
după romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu)

Narațiunea în *Felix și Otilia* se așază pe fundația puternică a romanului călinescian, din care Mihu păstrează coordonatele de spațiu și timp, succesiunea evenimențială, tipologia actanților, spațializarea intrigii, dar deturnează enigma eroinei spre un pragmatism mult prea explicit. În viziunea lui Mihu, Felix și Otilia sunt ultimele forme de vitalitate într-o lume decrepită, agonizantă. Moș Costache este un Hagi Tudose ramolit, perseverent doar în avariție, Simion, un senil blocat într-o foame patologică, Aglae, o *mater familias* autoritară (cu străinii) și concesivă (cu propriile odrasle), Aurica și Titi, un negativ al perechii Otilia și Felix, Pascalopol, un Felix proiectat într-un viitor posibil. În viziunea lui Mihu, lumea în care pătrunde Felix prin venirea în București este în plină descompunere fizică: ziduri pătate, descuamate, delimitează încăperi al căror mobilier excesiv înghite spațiul vital al locuitorilor, succesiunea camerelor creează zone de ascundere, aglomerarea de obiecte impune contactul fizic (atingerea și frecarea) cu personajele. Prima descindere a lui Felix în casa Giurgiuveanu este o tatonare vizuală îndelungă a incintei și a personajelor (membrii familiilor Tulea

și Giurgiuveanu), prezentate inițial ca niște prelungiri ale pieselor de mobilier. În casa mătușii Agripina, aceeași imobilitate o au invitații înșiruiți de-a lungul zidurilor, iar în interioarele familiei Tulea personajele sunt pierdute printre obiectele manufacturate de Simion și Titi.

Degradarea mediului domestic este doar o formă particulară a decăderii unei lumi, personajele fiind și ele atinse de maladiile decrepitudinii: senilitate (cei doi bătrâni, mătușa Agripina), debilitate, anemie (Titi și Aurica), tulburări obsesive (Aurica), astm (Relișor). Filmul surprinde doar faza terminală a acestei patologii generalizate; într-un trecut neprecizat a murit mama Otiliei, într-unul recent au decedat părinții lui Felix, iar două înmormântări marchează intrarea și ieșirea lui Felix din familia Giurgiuveanu: cea a lui Relișor, sugarul cuplului Stănică-Olimpia, și a lui moș Costache. Boala (Felix este un viitor medic), avariția (văzută ca o relație bolnăvicioasă cu banii și cu obiectele) și moartea sunt componentele unui sol pe care crește iubirea dintre Felix și Otilia. Ambii au însă tentația evadării din această lume, iar fuga comună este văzută de Felix ca o soluție a împlinirii sentimentale.

În filmul lui Mihu, iubirea lui Felix pentru Otilia apare ca un trofeu câștigat după depășirea tuturor tentațiilor casnice profilate în dormitorul încărcat cu dantele și zaharicale al Auricăi sau al profesionistei amorului, Georgeta, și renunțarea la mezalianța erotico-financiară cu fiica unui afacerist-senator (episodul Lili, regizat de Stănică). Începută prea brusc și prea târziu (secvența pianului, cam la jumătatea filmului), relația celor doi orfani, adăpostiți în clădirea de la marginea imperiului locativ al lui moș Costache (deținător al unor locuințe și restaurante de lux), păstrează inițial proporția componentelor călinesciene: iubire platonică, amor-refugiu, carnalitate moderată, prudență amoroasă. Refugiul oferit de Pascalopol la moșia de la țară, deși nu lipsit de pericole (bivolii, care-i zidesc pe cei doi amorezi într-o centură de carne, coarne și copite; adorația agresivă a unui țăran), contrabalansează în plan vizual interioarele Giurgiuveanu (spații vaste, înverzite *versus* încăperi prăfuite, înțesate de obiecte). Mihu leagă explicit opțiunea Otiliei pentru Pascalopol de ideea libertății spațiale exersate în timpul vizitelor la

moșie, secvența finală dezvăluind că Pascalopol a fost doar un punct din traseul Otiliei. Legarea lui Pascalopol de Otilia prin intermediul spațiilor extinse ale câmpiei aduce enigma călinesciană la nivelul opțiunii între o iubire juvenilă și o libertate asigurată financiar; misterul feminin a fost coborât din enigmatic în pragmatic.

Femeia la Mihu este cea în jurul căreia se ordonează clanurile, familiile, grupurile. Tanti Agripina adună în jurul ei ramurile scăpătate și avute ale familiei, Aglae coordonează mișcările de asalt ale clanului Tulea asupra casei Giurgiuveanu, Georgeta trece firesc de la amorul plătit de generalul obez la cel achitat de victoriosul Stănică. Otilia, căreia i se adresează întrebarea fundamentală „Ce este această lume? Otilia, să-mi spui!", echilibrează existențele a trei bărbați (Costache, Felix, Pascalopol), iar Aurica, practicanta amorului liber cu Weismann, va fi următoarea *mater familias* care va administra bunurile reunite Giurgiuveanu-Tulea.

Elementul mobil între aceste grupuri coordonate de femei este Stănică (dintre femei, singura victimă este Olimpia), prădătorul perfect adaptat pentru adulmecarea câștigurilor și victimelor. Lumea atinsă de o maladie ireversibilă, populată de personaje aflate într-o stare de pândă (pentru vânarea averii, a unui bărbat, a iubirii), nu permite însă nici evadarea: peste ani, Felix este un medic obișnuit cu moartea și cu războiul, iar Otilia (după o iluzorie fugă) a devenit o respectabilă aventurieră.

Lumina palidă a durerii

(1981, scenariul: George Macovescu)

În *Lumina palidă a durerii* narațiunea este fixată în aria închisă a unui sat buzoian, în/din care personajele pot veni/pleca, camera rămânând însă permanent circumscrisă limitelor așezării. Pornită din secvența simbolică a nașterii, narațiunea se constituie prin adunarea poveștilor complementare ale trecătorilor prin sat sau ale localnicilor într-un flux vizual-sonor (din *off*, nondiegetic, se aud povești, cântece bătrânești, dialoguri anterioare, epistole citite în română și germană). Povestea din

Lumina palidă a durerii respectă etapele și ritmurile existenței umane, dar și ciclurile naturii: după episodul nașterii (pregeneric) se pătrunde în sat odată cu familia învățătorului Nicolae, în timpul iernii, se iese din sat, în final, primăvara, după moartea mamei, urmând firul căii ferate alături de fiul Ionică, plecat pentru învățătură la oraș. Satul se dezvăluie treptat, prin adiționarea poveștilor morarului și ale nevestei sale, a morții permanent păcălite de Ana, a Sevastei care caută un curier pentru lumea de dincolo, a călugărilor de la schit și a preotului Petru, care măsoară credința enoriașilor cu baniță pentru grâne, a văduvei Marița, care tage la jug alături de vaca Sâmbotina, a ocupantului neamț, consumator de ouă și jupuitor de câini, a Olguței, fetița care-și pierde frații, costumați în îngeri. Aceste povești ilustrative sunt părți ale unui fundal pe care se inserează cele două linii narative principale: cea vizând destinul familiei dascălului Nicolae și cea privind relația Lina-Fane.

Poveștile de fundal rup permanent cele două axe narative, deschid nișe independente sau comunicante, induc stări la nivelul receptorului, reiau motive pe care le tratează în mod diferit: povestea Mariței și a Sâmbotinei (cu o lungime apreciabilă în economia filmului), construită pe motivul supraviețuirii familiei prin lupta corp la corp cu pământul, se desfășoară punctată de numărarea monotonă a pogoanelor de către nevasta primarului. Vizual, cele două planuri narative sunt marcate de alternanța picioarelor Mariței cu cele ale compasului, sonor, de muzica lui Vivaldi și de vocea seacă a morăriței. Tematic, secvența „Marița" conține fragmente din tema morții, a văduviei, a orfanilor, a maternității, a mamei-pământ, a femeii, a erotismului redirecționat, a supraviețuirii.

Motivele manevrate vizual sunt cel al luminii, cel al trupului alb îmbucat cu carnea pământului.

Procedeul nișelor narative va fi reluat de Mihu în *Flăcăul cu o singură bretea* (1991), dar povestea se va dezintegra oarecum formal, artificial, demonstrativ.

Viața celor cinci personaje centrale din *Lumina palidă a durerii* se desfășoară paralel, abia în final Lina, Fane și Ionică fiind plasați în același plan: peronul gării sătești.

Acţiunile celor doi învăţători se întrepătrund cu cele ale fiului, Ionică, înzestrat cu simţul timpului şi îndrăgostit de poveştile şi peisajele zonei: percepţia sa temporală, spaţială şi evenimenţială impregnează multe secvenţe cu o ingenuitate ce redimensionează arhaismul şi culoarea locală a satului buzoian. Hoinărelile copilului prin păduri, peste dealuri, prin cimitir, prin zona sondelor rudimentare sau prin cea agricolă poziţionează spaţial satul, iar popasurile la Tudora (un soi de menestrel al satului) racordează cotidianul sătenilor la un epos popular exemplar şi moralizator (povestea lui Ionică, cel gătit de mamă, mâncat de tată, măturat de soră şi reîntrupat într-un porumbel).

În timpul războiului, Ionică parcurge etapa iniţiatică a înţelegerii morţii: în sat, în locul celor plecaţi la război, vin anunţurile mortuare, crucile din cimitir se înmulţesc, mama se transformă într-un nor alb (în ciuda replicii tatălui, revenit din război, care îl avertizează că mama zace în pământ). Abia după depăşirea experienţei morţii şi trecerea barierei erotice Lina-Fane, Ionică poate părăsi satul, revenit la ritmurile sale patriarhale, vegheat de turmele de oi risipite pe dealuri (finalul).

Instituirea unui paralelism între povestea cântată a lui Ionică, victimă a familiei, şi Ionică, omonimul-copil din planul realităţii fizice, nu implică un raport mecanic între un cod şi un mesaj narativ, ci configurarea acelei eposfere (suma motivelor epice configurate în mentalul colectiv al unei zone) în relaţie directă cu unul dintre elementele acestui univers. Mihu în *Lumina palidă a durerii* îşi expune poveştile ca într-o pictură murală bisericească de exterior, unde temele, scenele şi motivele se întrepătrund, fuzionează, deşi fiecare are locul şi canoanele sale de reprezentare, unde ansamblul iconografic este animat de o mişcare cromatică şi compoziţională, perceptibilă chiar la nivelul detaliului, dar vizibilă la nivelul ansamblului; aşa cum biserica desfăşoară acest simfonism vizual sub semnul crucii, *Lumina palidă a durerii* îl expune în relaţie directă cu eposfera. Semnele şi simbolurile depăşesc graniţa unei poveşti, parabola existenţei se compune din episoade complementare: porumbelul este legătura dintre firul narativ Lina-Fane, povestea lui Ionică, fiul învăţătorilor, şi a celuilalt Ionică, fiul sacrificat din povestea cântată.

Lina, nepoata Anei, trăiește în proximitatea bolii și a morții, într-o încăpere străbătută de porumbei, al căror simbolism tragic fusese enunțat prin „cântarea" despre Ionică. Iubirea conformistă, lipsită de senzualitate dintre Lina și Fane pare amenințată doar de plecarea flăcăului la război, iar anunțata sa moarte redirijează erotismul fetei spre chilia însemnată de imaginea iedului negru. După păcat, Lina este reintegrată în modelul nefericirii generale, revenind într-o diagramă casnică alterată, alături de Fane, ca victimă păcătoasă și nebună a unui logodnic răzbunător.

Spațial, *Lumina palidă a durerii* impune un cadru natural general, în care integrează treptat școala, casele, curțile și drumurile așezării; întunericul din casa învățătorilor este spart de pâlpâirile lămpilor și lumânărilor plasate în diverse planuri ale profunzimii câmpului, obiectele din camera Anei au o irizație luminoasă, încăperile în care zboară porumbeii Linei sunt scăldate într-o lumină solară, inexistentă chiar și în secvențele de exterior, Marița și copiii sunt dispuși pe perimetrele unor cercuri concentrice cu un centru-lumânare.

„Cromatica" sepia, tonalitățile de pământ ars transformă fiecare element al imaginii într-un volum lutos, care va „prinde" lumina ca un element sculptural; picioarele albe și cărnoase ale Mariței se afundă în lutul care îi va hrăni familia, ghetele copilului calcă în noroi, apă sau zăpadă, călugărul cuceritor este tolănit pe un petic de pământ decupat în zăpadă, crucile de la cimitir par niște arbori strâmbi crescuți în solul argilos, sondele sunt niște uriașe ustensile casnice cărora li se percepe textura lemnoasă.

Tot acest rural în care ancestralul se amestecă cu cotidianul este plasat într-o nișă argiloasă și necirculată a lumii din preajma primului război mondial; dacă *Nunta de piatră* (mai ales prima parte, semnată de Veroiu) impunea un univers mineralizat, cu personaje detașate din rocă ca într-un basorelief, *Lumina palidă a durerii* lucrează cu lutul, cu noroiul, cu materia incertă ca formă de agregare, între solid și lichid. Plasată în zona vulcanilor noroioși (prezentă în două secvențe ale filmului), narațiunea pare și ea modelată dintr-o substanță plastică, maleabilă, care permite flexibilizarea traseelor narative.

Titlul nu definește substanța acestei lumi, ci factorul care o modelează și o valorizează: lumina, radiație a materiei, pusă în relație directă cu radiația sufletului, durerea.

Temporal, *Lumina palidă a durerii* se întinde pe durata unui an, un ciclu complet de împlinire a naturii. Timp de un an sunt urmărite cele cinci personaje principale, cu transformările, traseele și devenirile lor: viața în comunitate a părinților dascăli, plecarea la război a tatălui, boala și moartea mamei, experiențele lui Ionică, relația nonerotică Lina-Fane, experiența senzuală și nebunia Linei. Dar unele dintre personajele poveștilor de fundal sunt suspendate în acțiuni fără sfârșit, a căror durată nu poate fi exprimată în valorile convenționale ale momentului (măsurarea pământului, aratul alături de Sâmbotina, agoniseala permanentă a preotului Petru, eterna pregătire pentru moarte a Anei).

Pe fondul timpului anulat, al eternității care dă oricărei acțiuni dimensiunea de arhetip, axele narative se desfășoară într-un timp măsurat exact (Ionică are chiar darul „orei exacte"), cu ceasurile agățate pe pereții locuințelor, cu alternanța noapte-zi, cu succesiunea anotimpurilor, cu ritmurile agricole ale pământului. *Lumina palidă a durerii* este filmul unor treceri exact măsurate printr-un spațiu marcat de atemporalitate.

Dan Pița, între piatră și dantelă

Filip cel bun

(1975, scenariul: Constantin Stoiciu)

Filip cel bun este un *Bildungsfilm*; Filip se mișcă într-un univers construit în jurul casei părintești dominate de un conflict acut *vir-femina* (sora-Lucian), dar și de unul cronic, legat de o traumă dintr-un trecut comun care afectează relația mamei cu tatăl. Casa este protejată de oraș prin spațiul-tampon al unei curți interioare în care se amestecă nu doar zgomotele casnice, ci și destinele colocatarilor (tentativa vecinei de seducere a inocentului Filip). Din căminul constituit în jurul a trei nuclee

(masa, patul și baia), Filip pornește în tentativele sale de inserare socială (experiența de la cabinetul veterinar, locul de muncă din opulentul depozit Meteor, vizita de lucru pe șantier, fuga în câmpul muncii în orașul bunicului).

Povestea liniară a împlinirii prin muncă (motiv impus de cenzura socialistă) este o adaptare a schemei narative a basmului la codul eticii și echității socialiste: plecat din mediul părintesc, eroul este supus unor probe și obligat la performanțe pentru a restabili armonia relației individ-lume. Mici afaceriști, bișnițari, profitori, șantajiști încearcă să-l atragă pe Filip în mrejele traiului comod și trândav, în depozite labirintice cu mărfuri de lux (servietele Diplomat) sau în vile de protocol. Finalul este însă apoteotic și salvator: salvarea vine din implicarea în câmpul muncii brute (unul dintre miturile impuse de ideologia comunistă), Filip, băiatul rău, devine cel bun.

Tănase Scatiu

(1976, scenariul: Mihnea Gheorghiu, după romanele *Viața la țară* și *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu)

Tănase Scatiu respectă trama romanescă ce contrapune idilica viață a boierimii de viță veche lăcomiei și grobianismului ciocoiesc, de modă nouă. Prima parte a filmului lui Pița extinde diferențele sociale la planul vizual: de la acareturile lui Sotirescu (alias Scatiu), o îngrămădire de magherniță pipernicite și hambare supradimensionate, se ajunge la cula luminoasă a boierului Dinu, la casa lui Matei, dublată în interior de învelișuri de lemn patinat, și la vila în stil neoclasic a Sașei. Cele patru locuințe marchează nu doar împărțirea pământurilor de la Ciulnița, ci patru formule de existență: a lui Tănase, ciocoiul acumulărilor primitive (prin constrângere, prin căsătorie, prin înșelăciune), a lui Matei, boierul revenit pe glia antecesorilor, a lui Dinu, moșierul vlăguit, și a Sașei, proprietarul modern, instruit, ponderat și câștigător. În prima parte a filmului se stabilește și prima alianță latifundiară prin căsătoria Sașei cu Matei, iar în a doua mezalianța dintre Tănase Scatiu și Tincuța unește în formula de familie două sensuri ale istoriei (decăderea boierimii și ascensiunea ciocoimii). Narativ, prima parte se sprijină pe traseele

amoroase ale lui Tănase, Matei și Mihai, toți trei ajutați în asaltul amoros de câte o autoritate maternă. În cursele de capturare a Tincuței, Tănase este însoțit de mama hulpavă și bețivă, Matei acționează conform dispozițiilor testamentare ale mamei, iar Mihai, prin plecarea la Paris, se înscrie cuminte în destinul trasat de mamă. Toți trei sunt produsele unui matriarhat de alcov, instaurat de femei care veghează la fericirea și la bunăstarea descendenților.

Deși pornesc de la premise diferite, toate cuplurile eșuează: Tănase-Tincuța plătesc cu viața eșecul alianței care unea două extreme ale bogăției (acumulată și moștenită), Matei-Sașa nu reușesc să mențină coeziunea familială (în ciuda promisiunii făcute lui Dinu), Mihai, în urma unor complicații amoroase, devine o posibilă victimă a lui Tănase.

Construită pe tipicul vieții boierești rurale, narațiunea din prima parte a filmului echilibrează individualul cu socialul, intimismul cu epicul, interiorul cu exteriorul, simbolismul cu realismul.

Traseul lui Matei, revenit acasă, se intersectează cu cel al lui Tănase în vizită de pețitorie și cu plimbarea Tincuței însoțite de Mihai; spațiul încărcat cu o vegetație explozivă este străbătut de un du-te-vino zgomotos, o variantă terestră și umanizată a zborurilor de polenizare primăvăratică.

Într-un spațiu văratic, se desfășoară concomitent slujba religioasă pentru aducerea ploii, măsurarea pământului lui Scatiu și lecția practică despre agricultură ținută de pragmatica Sașa fiului rătăcitor Matei; această simultaneitate, desfășurată pe marea întindere mineralizată de căldură, plasează personajele la aceeași linie de start în competiția sentimentală. Spațiul exterior se armonizează cu impulsurile emoționale ale personajelor, se desfășoară, generos și plastic, în jurul lor în timpul deplasărilor în scop sentimental, social sau lucrativ. Secvența de la arie este construită din tablouri aproape picturale (mașina de treierat, mecanicul, zona gospodinelor, mama alăptând, copiii, animalele, carul – o adevărată iconografie de gen) înșiruite într-o succesiune de mici snoave câmpenești (durata: 1 minut); sosirea lui Matei captează toate aceste ramificații narative în cursul poveștii principale.

Vizita lui Matei la Saşa desparte episodul treieratului de cel al ceremoniei religioase pentru aducerea ploii şi de cel al măsurării ariei lui Scatiu; pământul crăpat, osificat, bolovănos ocupă primul plan al încadraturilor, oamenii fiind plasaţi în plan îndepărtat, ca un accesoriu minor al dezlănţuirii minerale.

În primele 30 de minute ale filmului natura trece de la avântul vegetal primăvăratic la abundenţa roadelor pârguite, pentru a ajunge o prezenţă deşertică; într-un traseu paralel, este comprimată drama Tincuţei, traseul de la pubera îndrăgostită până la cadavrul descărnat.

Interioarele în *Tănase Scatiu* permit mişcarea fluidă a personajelor (secvenţa pătrunderii lui Tănase în casa Murguleţ), care străbat zone de întuneric dens şi de luminozitate extremă, încăperi încărcate cu obiecte semnificative, dispuse gradat în profunzimea câmpului.

În partea a doua a filmului, naraţiunea centrată pe viaţa familiei Sotirescu îşi pierde forţa epică, mizând pe simbolismul planului vizual.

Tincuţa fiind eroina unei drame casnice, tragedia ei fizică se desfăşoară în interioarele reci şi supramobilate ale familiei Tănase.

Caracteristică pentru comportamentul de interior în *Tănase Scatiu* este adunarea formală a tuturor membrilor familiei în jurul mesei; apogeul festinurilor zilnice este cel omagial, pregătit pentru oaspetele ministru.

O avalanşă de cărnuri (şi pereţii casei sunt decoraţi cu animale împăiate şi cu trofee de vânătoare), de aluaturi groase, de fructe ţepene sunt etalate pe masa în formă de U, în deschiderea căreia Tănase, cel mai de succes politician al zonei, se lansează într-un dans apăsat şi răzbunător.

Dacă prima parte a filmului echilibra narativul cu simbolicul, în a doua parte povestea este suportul pe care se etalează un decorativism greoi, demonstrativ, tehnic şi anarativ. Povestea se sufocă în ceea ce trebuia să fie o parte din substanţa ei constitutivă.

Concurs

(1982, scenariul: Dan Pița)

Concurs apare în plină perioadă a dogmatismului comunist, cu sacrificii care hrăneau utopii dictatoriale și cu o capitală înecată în praful demolărilor care pregăteau terenul pentru delirul arhitectonic ceaușist: Palatul Poporului.

Nu întâmplător, filmul este o cursă contracronometru printr-o pădure-șantier, spulberată în final de explozii; cu câteva ore înainte de această apocalipsă vegetală, în rezervația silvică (plasată dincolo de o poartă în stil rococo) se desfășoară un concurs de orientare, o acțiune inutilă, supravegheată pe linie de partid și evaluată în funcție de arsenalul de pile și de intervenții.

În zona competiției de întreprindere (concursul este o tipică întrecere socialistă) pătrunde Puștiul (independent de grup), urmat de echipa competitorilor, strânși în corpul metalic al autobuzului.

Un șef molâu, credul și supraponderal (Bărbulescu), o gospodină hămesită și cu vagi urme de morală casnică (Tatiana), doi rivali care-și transferă conflictele din muncă în *loisir* (Vasile și Sandu), un funcționar bătrân și moralist (consilierul), un fost cuplu care se regăsește pe pajiștile dosnice ale pădurii (Lavinia și Panait) și un angajat de la aprovizionare lovit, după excesul acumulării de bunuri, de o criză existențială (Mitică) se înscriu pe traseul fix indicat de organizatorii competiției și supravegheat de băieții în negru.

Cei opt competitori experimentați (ei au la activ mai multe competiții de gen) tratează expediția ca pe un episod din întrecerea socialistă pe ramură, finalizat cu o victorie consemnată în dosarul de cadre. Puștiul este personajul fără biografie, fără nume, un anonim prins într-o cursă cu obstacole morale, care nu are nici încăpățânarea rebelului cu o cauză morală din *Faleze de nisip*, nici determinarea lui *Filip cel bun*, care pune în termeni axiologici o opțiune de viață; este un personaj alb, impenetrabil (mantaua metalizată de ploaie), detașat, dar și atașat de grupul pe care-l protejează de pericolele pădurii (secvența șarpelui,

trecerea șanțului, salvarea lui Mitică). Deși conduce grupul spre victoria finală negociată (tranzacționată de șefi și împărțită cu alte două echipe), Puștiul rămâne un intrus, exploatat, contestat și uitat de competitori. La acest nivel, filmul lui Pița este un discurs asupra metodei de ne-/integrare a celui diferit într-o structură de grup uniformizantă, la nivelul căreia apar evidente tendințele și preocupările individuale (probleme amoroase, conflicte ierarhice și de muncă, avariția, invidia).

Chiar în contextul atât de exploziv al pădurii asediate de geniști (modelul societății românești a anilor '80), membrii grupului au un scop comun (competiția), dar sensuri existențiale divergente. Drama Puștiului începe abia după despărțirea de grup, prin descoperirea cadavrului femeii violate. Urlându-și neputința în fața unei morți care putea fi evitată, el repetă însă modelul comportamental al membrului de grup, circumscris datelor sociale.

Plasat în apropierea morții (anterior, în aceeași pădure a descoperit cadavrele unor alpiniști – secvența crucilor), Puștiul este înscris forțat pe traseul expediției strict supravegheate, dar presărate cu accidente exemplare: episodul găinilor albe și împingerea camionului, nunta, întâlnirea cu grupul cameral, trecerea apei înverzite de alge și a șanțului, descoperirea izvorului, avertismentul țipătului, rătăcirea lui Mitică, aparenta moarte a consilierului. Dispunerea acestor accidente în linia narativă se face respectând principiul unor corespondențe: găina păstrată de Mitică devine accesoriul folosit în secvența catalepsiei consilierului, alaiul nuntașilor este un comentariu vizual al relației Laviniei cu Panait, moartea aparentă a consilierului anticipează moartea reală a femeii violate, muzica camerală live este relaționată cu cea ascultată la radioul portativ, apa stătută din grădina castelului în ruine cu cea a izvorului, rătăcirea drumului cu episodul retragerii lui Mitică în subteranele abandonate, cobaiul-prizonier cu moartea cercetătoarei (femeia violată și ucisă).

În *Concurs*, simbolul este funcțional și integrat narativ, alegoria, deși clar modelată, transpare din masa unui realism bine temperat, metafora își aduce termenii într-o apropiere firească, naturală.

Narațiunea se desfășoară în două spații: pădurea (concursul propriu-zis) și împrejurimile (sosirea concurenților și organizarea competiției). Concurenți, excursioniști, supraveghetori, nuntași, camionagii, muzicieni străbat spațiul pădurii condamnate: vegetația muribundă ascunde semnele morții (șarpele, calul alb), ale pierderii (secvența prinderii găinilor, în care vântul dislocă gratiile camionului și o ninsoare de fulgi acoperă scena intervenției), ale trecutului (ruinele în care se retrage strângătorul Mitică), ale prezentului (nunta și episodul erotic dintre Lavinia și Panait), ale misterului (izvorul descoperit sub frunze). Dispariția pădurii pulverizate de explozii ascunde însă și crima: cadavrul femeii violate după perdeaua copacilor va fi îngropat în solul viitorului șantier.

Limitele verticale sunt stabilite de coborârea Puștiului și a lui Mitică în subteranele ruinate (jos) și de urcarea în pom a Puștiului (sus). Șefii, cei care stabilesc regulile competiției, penalizările și câștigătorii, nu intră în pădure, nu vin în contact cu masa concurenților (sosesc și pleacă cu un ARO, adecvat deplasărilor în teren), nu parcurg același drum ca și supușii lor din câmpul muncii. Pătrunderea Puștiului în împrejurimile pădurii este urmărită îndelung de cameră, drumul parcurs de bicicletă este inițial o cascadă de lumini și umbre care se transformă gradat într-o întindere lucioasă, înșelătoare, desfășurată între un plan întâi întunecat și o sursă de lumină îndepărtată.

Oarecum în siajul bicicletei Puștiului este autobuzul concurenților, blocat de zigzagurile antemergătorului. Pe o porțiune a acestui drum ce pare că-și schimbă permanent starea, trecând de la duritatea asfaltului la imponderabilitatea aeriană și la versatilitatea lichidului, în schema dispunerii spațiale ordinea este: calul alb, Puștiul, autobuzul. Prezența calului, un amestec de htonic și celest, este simbolică, semnul ghinionului și al morții pe filiera *Nunta de piatră*; plasat în fruntea plutonului care parcurge drumul spre rezervație, calul stabilește sensul ireversibil al drumului – spre moarte.

Pajiștea de la marginea pădurii, spațiul cel mai fracturat, este împărțită între grupul compact al șefilor și grămada animată a concurenților – jucători de bâza, cei doi amanți (soția lui Bărbulescu și șoferul) și cercetătoarea care în plină forfotă a

naturii analizează reacțiile unui cobai, prizonier într-un balon de sticlă. Atras în echipa șefului pe durata desfășurării competiției, Puștiul este respins la final, grupurile tinzând să revină la forma inițială.

Dar chiar această excludere îi permite Puștiului să descopere cadavrul cercetătoarei violate în pădurea dinamitată: după urletul Puștiului se revine la starea inițială, dar în noul context spațial (pădurea a dispărut înghițită de nori de praf) au supraviețuit doar competitorii nepăsători și cei patru sfincși cu pălărie de la regionala de partid (șefii).

Temporal, *Concurs* se desfășoară pe durata unei zile, până la 19.30 (ora programată a dinamitării). În structura temporală a competiției sunt integrate microelipse, imperceptibile pentru receptor, care determină o fluiditate sincopată (cu aspect de continuitate) a timpului cinematografic. Plasarea acțiunii într-o lumină incertă, în spații înecate în ceață și praf (începutul și finalul) dă senzația de suspendare a întregii expediții în masa unui timp cosmic care, într-una dintre crevasele sale, ascunde și drama morții din pădure.

Dreptate în lanțuri

(1983, scenariul: Dan Pița, Mihai Stoian)

Dreptate în lanțuri este poate cea mai curată poveste (în sens tehnic) despre lucruri murdare: detenție, trădare, nerecunoștință, sinucidere, lașitate, iubire pierdută. În alb, negru și griuri se desfășoară povestea justițiarului Pantelimon, un Robin Hood local, și a locotenenților săi, Ioan și Năstase.

Filmul este construit pe schema unui western: drumul celor trei, de la evadarea din închisoare (reprezentată ca o ieșire la lumină din subteranele detenției) și până în momentul trădării lui Ioan, este întrerupt de opririle la cârciuma și la tripoul local (echivalentul *saloon*-ului), la casa familiei, la fabrica de cărămizi, la întrunirea mondenă pentru jefuirea în scopuri echitabile, la grajdurile sătești, la împărțirea recoltei sau a salariilor.

Fiecare spațiu își dezvăluie o expresivitate accentuată a perimetrelor (ferestre cu lumini incandescente, ziduri cu texturi

grunjoase sau lise, încărcate cu ornamente, mâncate de pustule sau sparte de deschideri neobișnuite), a volumelor (grajdul în care se pătrunde cu mașina, închisoarea, tunelul în care intră drezina, cârciuma), dar și a obiectelor-simbol (rama în care se încadrează Năstase, scara din secvența sinuciderii lui Năstase, focul).

Formula celor trei personaje masculine se îmbogățește temporar cu personajul fetei, introdus în poveste după episodul decepției amoroase a lui Năstase, dar și după panoramarea pe relațiile sentimentale ale lui Pantelimon.

După participarea la câteva aventuri justițiare, fata este rapid expediată spre tunelul care separă viața aventuroasă de cea domestică, zona predilectă a personajelor feminine. Tot femeile introduc în filmul lui Pița o perspectivă temporală: drumul celor două tinere slujnice de la cârciumă se intersectează cu cel al bătrânelor cocoșate. Într-o secvență desfășurată într-un interior dominat de femei, Pița expune pe o scară temporală două extreme: femeia-tentație și Baba-hârca, îndoită de vremi și amenințată de eroi (contrar mitologiei românești în care Baba-hârca dă sfaturi de viață și de luptă tinerilor luptători).

Faleze de nisip

(1983, scenariul: Bujor Nedelcovici, după romanul său *Zile de nisip*)

Faleze de nisip este un film despre rezistență și putere; narațiunea este plasată într-o zonă a mineralelor sfărâmate (nisipul marin, evidențiat chiar de titlu).

Grupul de amici estivali se rupe sub presiunea confruntării dintre doctorul Cristea și zilierul Vasile Mihăilescu, acuzat de furtul unor obiecte de pe plajă. Angajat în lupta cu infractorul îndărătnic, doctorul pierde controlul propriului grup: iubita, Cristina, îl părăsește, urmată de amicul fotograf care imortalizează starea lucrurilor într-un moment bine determinat, în același efort de a opri, în limitele unei fotografii, degradarea generală.

Fotografia și actul fotografierii sunt exploatate exact în sensul stabilit de Roland Barthes în *Camera luminoasă*: relevarea

structurii intime a unei compoziții într-un moment înghețat din dinamica existenței sale (Barthes, 2009).

Pentru Dan Pița, importantă este plasarea poveștii în mediul marin, printre falezele de nisip, unde se desfășoară ancheta propriu-zisă, dar și episodul reîntoarcerii doctorului alături de Vasile. Oameni și lucruri se conformează astfel unei legi unice a acestei lumi, care imprimă oricărui grup impulsul degradării, ajungându-se chiar la eliminarea liderului.

Confruntarea dintre doctor și zilier nu opune două principii morale contrare (adevăr – minciună, cinste – necinste), ci este doar o problemă de forță și de polarizare a membrilor fiecărui grup în jurul liderului. În final, grupul doctorului Cristea a dispărut, în timp ce în jurul lui Vasile s-a format o adevărată alianță de familie, care o include și pe viitoarea nevastă, Amira.

Un potențial câștigător (doctorul Cristea) ce are de partea sa un adevăr relativ (jaful recunoscut), mărturiile martorilor, aparatul milițienesc al zonei, devine pierzătorul. În 1983, filmul era periculos pentru linia ideologică a partidului nu atât prin destinele atipice ale celor doi eroi principali, cât prin disoluția poziției de lider, prin energia degradării care afectează locurile și oamenii acestui spațiu.

Spațial, Pița își plasează filmul la îngemănarea a două lumi: cea acvatică și cea terestră, pe fâșia de nisip supusă celor mai dramatice coroziuni. În această zonă, cei doi adversari par antrenați nu doar în dinamica propriilor performanțe, ci într-un vârtej al zdrobirilor și permanentelor transformări. Acțiunea filmului se întinde pe o perioadă de câteva luni, trecându-se de la faza solară, în care se evidențiază forța personajului Cristea, la cea autumnală, cețoasă, în care se realizează perfecta integrare a celor doi eroi în disoluția generală.

Pas în doi

(1985, scenariul: Dan Pița)

Pas în doi reia motivul existenței în derivă din *Filip cel bun*. Dacă în filmul din 1975 experiențele sentimental-erotice erau baza implicării eroului în câmpul muncii, în *Pas în doi* dozajul sentimental-profesional este mult mai echilibrat.

Fruntaş în muncă, scrimer şi flautist de ocazie, strungarul Mihai este un Casanova scindat între două iubiri complementare: pentru Maria, partenera în ipostaza maternă, şi pentru Monica, ingenua actuală, familista viitoare. Dacă în 1975 spaţiul de lucru era un fel de *terra incognita* pentru şovăielnicul Filip, în *Pas în doi* uzina este un decor geometrizat al tribulaţiilor sentimentale, o pepinieră de aspiranţi la graţiile femeii. Experienţa cenzurii, asumată de Piţa după *Filip cel bun*, a determinat nu doar o modificare a simbolurilor manevrate, ci o reintegrare a lor în masa narativă: şantierul văzut ca un spaţiu patetic în care se regăseşte, în final, dezorientatul Filip devine un mediu decorativ (dar arhiprezent) al zburdălniciilor sentimentale ale lui Mihai, Ghiţă, Iulian, Dodo, Bobiţă.

Simetric cu femeia în ipostaza Maria-Monica este plasată varianta masculină, Mihai-Ghiţă. Pe o scară încărcată cu un puternic simbolism darwinian (secvenţa finală), Ghiţă îl elimină fizic pe Mihai, rămânând masculul învingător (într-o parabolă cu coloratură biblică) pe suişurile şi coborâşurile existenţei sentimentale. Într-o lume aparent dominată de bărbaţi (în familie autoritatea este exercitată de tată sau de frate, iar la locul de muncă de maiştri şi de şefi politici), femeile rezistă, folosind armele maternităţii, ale şantajului sentimental sau ale seducţiei.

Dar importantă pentru Piţa nu este atât competiţia dintre sexe, ci o dezordine fatală care ameninţă acest univers cu o structură binară (masculin – feminin). În acest registru, Mihai comite eroarea de a oscila între două iubite, legate de două modele familiale distincte: puternic paternalizată (în cazul Monicăi) şi apaternală (în cazul Mariei). Mihai perturbă traseul sentimental al Mariei, dar şi viitorul marital al Monicăi.

Dacă încăierarea finală din *Reconstituirea* este rezultanta tragică a existenţei într-o lume absurdă, bătaia din *Pas în doi* este pedepsirea unei abateri de la norma monogamiei.

Pas în doi se vrea a fi un film solar, cu lumini care inundă sălile de mese, căminul de nefamilişti, fabrica, parcul, gospodăria sătească, oraşul străbătut cu bicicleta. Ziua este timpul lucidităţii, al relaţiilor cuminţi (Mihai-Monica, Dodo-soţia), în timp ce, noaptea, rătăcirile amoroase încurcă traseele sentimentale ale

eroilor (începutul relației Mihai-Maria în timpul unui bal la locul de muncă), îi atrag în dormitoare străine (Bobiță în cămin, Mihai la Maria), le dezlănțuie nebănuite patimi trupești.

Rochia albă de dantelă

(1989, scenariul: Dumitru Radu Popescu)

Rochia albă de dantelă este o poveste despre moarte, realizată prin manevrarea unora dintre cele mai puternice valori ale vieții: maternitate, căsătorie, dragoste, profesie.

Demarând cu un episod idilic și imaginar, la iarbă verde, din care tatăl, fotbalistul Mitică, lipsește, narațiunea se încheie cu o secvență simetrică, în care mama, Doina, este prezentă doar ca viziune a unuia dintre copii. În coperta acestui idilism semifamilial, povestea trecerii Doinei de pe podiumul de modă pe masa de operație a doctorului Iuga nu se face liniar, ci prin intersectarea cu obsesiile ei vizuale (apa), cu iubirile trecute (sculptorul Șerban), cu invidia colegelor, cu cinismul etalat de medicul curant, cu adorația greoaie a soțului Mitică.

Deconstruirea poveștii ține de o manieră postmodernă de structurare a discursului filmic; legată de percepțiile, senzorialitatea și logica deviată ale unei eroine în pragul morții, *Rochia albă de dantelă* este o poveste subiectivă care „luptă cu uneltirile perfide ale realității" (doctorul Iuga), impunând adevărul imaginarului și al visului, mult mai flexibil, mai nuanțat, mai liber, în absența unui referent fix. Din păcate, povestea morții Doinei are răceala unei demonstrații, emfaza unui discurs, gongorismul unei opere baroce.

Amestecul subiectiv-obiectiv, replicile didactice, excesul de simbolism, elementele nondiegetice asimilate în masa narativă și schematismul unor personaje (femeia asaltată de iubiți sofisticați îl alege pe pragmaticul Mitică) fac din *Rochia albă de dantelă* un experiment în care narațiunea se sufocă, prinsă între un vizualism excesiv și un convenționalism actanțial.

Spațiul este mixt, un amestec de realism diegetic în secvențele de viață cotidiană și unul nondiegetic în secvențele onirico-imaginare. Atelierul de croitorie și camera de spital sunt

încăperi din care eroina evadează proiectându-se în spații libere, neîngrădite: grădina, lacul, malul mării.

Acest exitus trăit în spații închise, dar imaginat în cele libere, permite o mobilitate exagerată a eroinei, care pare legată doar de câteva elemente obsesive: podul traversat în postura de mireasă, apa din care iese și care se închide într-un voal-trapă, apa care i se prelinge printre degetele încleștate ale mâinii.

Temporal, narațiunea poate acoperi o secundă sau câteva luni, pentru că extensia în imaginar poate acoperi orice interval temporal: și-a dilatat Doina ultima secundă de viață în spațiile vaste ale fugii din căminul conjugal sau și-a condensat ultimele luni în povestea legată de cei trei bărbați din viața sa?

Noiembrie, ultimul bal

(1989, scenariul: Dan Pița, Șerban Velescu, după romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de Mihail Sadoveanu)

Ascunzișurile și țelele secrete ale iubirii tomnatice a prințului Cantacuzin pentru Daria aparțin unei povești întoarse pe dos, care pare să lase la vedere toate mecanismele dramaturgice, resorturile explicite ale psihologiei personajelor, tehnica succesiunii evenimentelor grupate după logica capricioasă a monologului. În mulțimea de fire secundare, de noduri, de puncte false și de hiatusuri se pierde partea centrală a țesăturii narative: eșecul iubirii reciproce dintre profesorul de mondenități și pupila sa, aranjată material prin căsătoria cu un pretendent mai vârstnic.

Pulverizarea narațiunii clasice nu respectă fiziologia discursului cinematografic, ci urmărește mecanica unor apropieri superficiale, a unor metafore de tip literar traduse vizual, a unor comparații translate în vizual. Construită pe procesele de introspecție ale prințului, dar și pe disponibilitățile sale mondene, povestea din *Noiembrie, ultimul bal* se pierde printre imagini repetitive, pletorice, decorative. Acea achiziție estetică de la *Apa ca un bivol negru* care deschidea calea unui cinema ce stăpânește povestea expusă pe două niveluri, literar și vizual, s-a transformat în *Noiembrie, ultimul bal* într-un gongorism rece și tehnic.

Hotel de lux

(1992, scenariul: Dan Pița)

Narațiunea în *Hotel de lux* respectă structura clădirii în care se desfășoară: pe verticală, pe palierele vizibile din lift se succedă încăperi tipice diverselor straturi sociale, pe orizontală sunt expuse spațiile marilor încercări ale eroului: restaurantul principal, depozitul, spălătoria-tăbăcărie, arhiva, azilul de nebuni, camerele de hotel, biroul patronului și panoul de supraveghere. Pița comprimă în geometria unei clădiri o lume biologică (un erou cu o familie), una socială, dar și o etapă istorică a omenirii: dictatura, totalitarismul. Alăturarea familie-totalitarism nu este întâmplătoare, pentru că ororile regimului politic se întind până în intimitatea relațiilor umane (mamă-fiu, tată-fiu, frate-soră, iubit-iubită). Traseul lui Alex, fiul Mariei și al patronului, prin clădirea igrasioasă, dar și prin ierarhia ei, este cel al unui Julien Sorel căruia i se dezvăluie și înălțimile amețitoare ale puterii, și subteranele decăderii.

Supravegheat în permanență de patronul-tată-Dumnezeu, Alex, conștient de carnalitatea sa („Sunt un om ca și voi, din carne și suflet!"), este un martor, dar și un beneficiar al sistemului: șef de sală, de depozit și, în final, de hotel.

Singurele sale deviații de la regulile după care funcționează lumea-hotel sunt cele care vizează sala de mese (deschiderea ușilor batante, acoperirea petelor cu tablouri, utilizarea porțelanurilor și a argintăriei). Abia finalul dezvăluie că probele la care a fost supus Alex și pe care le-a depășit cu minimă împotrivire făceau parte din planul tatălui trupesc și divin pentru accederea la pupitrul de supraveghere și de comandă.

Hotel de lux mizează pe soliditatea și coerența parabolei, care permite mișcarea eroului între extremele clădirii, între paradisul etajelor superioare și purgatoriul celor inferioare, între degradare și preamărire, între umilință și putere. Spațiul compact investit cu diverse funcții conform convenției stabilite dramaturgic permite trecerea fluentă a eroului printre potentați, servitori, răzvrătiți, nebuni și victime. Existența parabolei împinge experiența metaforizării începute cu *Concurs* în zona

unei metafore totale, de tip kafkian. Dacă în *Concurs* parabola se desfășoară în cadrul natural al pădurii, în *Hotel de lux* convenția lumii ca turn este impusă chiar de la primele cadre ale filmului. Dacă alegoria, pentru Dan Pița, era un traseu firesc, pentru filmul românesc devenea un blocaj.

Malvina Urșianu, trecătoarele povești

Malvina Urșianu, după experiența narațiunii în trei din *Gioconda fără surâs* (1967, scenariul: Malvina Urșianu), reia triada actanțială în *Trecătoarele iubiri* (1974, scenariul: Malvina Urșianu). Dacă două personaje își păstrează pozițiile fixe (Andrei și Lena), locul celui de-al treilea personaj este ocupat de partenerii părăsiți din cele două cupluri (Hanna și Costea). Când povestea configurează traseul familial și profesional al Lenei, al treilea personaj este Costea, când narativ se definește destinul lui Andrei, poziția a treia este ocupată de Hanna. Cele două personaje centrale sunt și ele variațiuni pe tema degradării: fizice în cazul lui Andrei, victimă a unui cancer pulmonar, și existențiale în cazul Lenei, trăitoare „într-un cavou aurit în care se descompune încet".

Traseul lui Andrei este unul strict spațial: de la altitudinea avionului cu care sosește în România, trece la nivelul zero al mării (locul unde o întâlnește pe Lena de două ori), la înălțimile munților strămoșești și sfârșește în pământul natal (dialogul final dintre erou și... pământ: „Te așteptam..." – „Am venit!").

Traseul Lenei este mult mai limitat: ascensiunea sa profesională este legată de zgârie-nori, locuința sa și a lui Costea este într-un imobil din oțel și sticlă, organizat în jurul golului casei liftului și a scării. De fapt, liftul și scara sunt spațiile cele mai dramatice din turnul de locuințe al familiei de arhitecți: un accident întrerupe rutina deplasărilor zilnice pe verticală și liniștea cuplului, ascensiunea pe scări este epuizantă, dar reechilibrează relația Lena-Costea.

În general, în mediul urban personajele au perspectiva așezării urbane din puncte de observație aflate la înălțime

(apartamentul de la Intercontinental, casa familiei de arhitecți, șantierul de la malul mării). Ca orice narațiune dramatică în trei, fixarea personajelor într-o combinație invariabilă este imposibilă: dramatica lume a Malvinei Urșianu condamnă personajele la singurătate: deși tind la echilibrarea în geometria cuplului, rezultă singurătatea în doi.

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu (1980, scenariul: Malvina Urșianu) plasează câte un personaj mobil, în funcție de necesitățile narațiunii (Moțoc, fiul Bogdan, soacra, Tomșa, Despot, Trotuș, Minea, doamna Chiajna, Isabela a Transilvaniei), în relație directă cu domnitorul Alexandru Lăpușneanu și doamna Ruxandra. Amestecul temporal și narațiunea fracționată facilitează accesul la aceste personaje mobile: fiecare perioadă este marcată de câte un oponent sau colaborator al domnitorului. Structural, cei doi soți sunt baza unui triunghi care se închide de fiecare dată cu un nou erou trecător prin viața Mușatinilor.

Evenimentele din domniile lui Alexandru Lăpușneanu (1552--1561, 1564-1568) sunt repartizate în două zone: în cea domestică – întemeierea familiei (prima domnie), relația cu Bogdan și Ruxandra (a doua domnie) – și în cea politică – consolidarea Țării Moldovei (prima domnie), recâștigarea puterii și răzbunarea (a doua domnie).

Luminozitatea vieții casnice construită pe predominanța albului, din prima domnie, contrastează cu tonalitățile vibrante și sumbre (un amestec de roșu sângeriu și griuri de piatră) de la sfârșitul vieții, mișcările strategice ale începutului cu furia răzbunătoare a sfârșitului. Malvina Urșianu stabilește un crescendo al fiecărei fracțiuni, ordonat în funcție de axa drumului de reîntoarcere în țară a alaiului domnesc. Detașate clar în ansamblul narativ, cele două personaje centrale, înconjurate de membrii suitei domnești, înfățișate la o altă scară, par figurile centrale ale unei reprezentări votive.

Prin plasarea cuplului domnesc în raporturi cu anumite personaje, prin atmosferă și cromatică, Malvina Urșianu dă fiecărui eveniment tenta sa temporală; articulate pe drumul întoarcerii de la Înalta Poartă, suitele evenimențiale se ordonează într-o desfășurare cronologică, se sprijină unele pe celelalte, se înlănțuie nu numai după principiul cauză-efect din planul istoric, ci

și după o linie psihologică. Inflexibilitatea domnitorului deviază în patologie; de la inocența inițială a îndrăgostitei, Ruxandra trece la maternitatea protectoare și, în final, la acceptarea crimei, pentru a-și proteja fiul. Toată această dinamică emoțională este susținută de un simfonism vizual care animă spațiile cetății, interioarele istorice populate de locuitori temporari, zidurile între care se face istoria. Pentru că lucrează cu repere fixe (cetatea Mușatinilor), Urșianu compune acest simfonism din exploatarea detaliilor simbolice ale spațiului, din folosirea luminii, a unui tip de unghiulație și de mișcare a camerei. Stema Moldovei cioplită în piatră, tronul, războiul de țesut, broderiile, scările (Moțoc coboară de câteva ori scările exterioare ale cetății), costumele cu o cromatică simbolică (alb, roșu, brun, gri), animalele (șoimi, porumbei călători) sunt simboluri la care Urșianu apelează pentru a accentua și semnifica anumite părți ale discursului narativ. La Urșianu, acest tip de simboluri este folosit ca într-un discurs literar: când țara Moldovei este amenințată, imaginea stemei transferă informația filmică într-un enunț metaforic, imaginea tronului leagă evenimentul narativ de alegoria puterii, șoimul și porumbeii desenează o parabolă de tip livresc. Acest procedeu folosit în *Gioconda fără surâs* și în *Trecătoarele iubiri* atinge în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* punctul de maximă dexteritate: narativul se sprijină pe pilonii acestei simbolistici asimilate dintr-o formulă transfilmică. Lumina este poate cel mai maleabil material aflat sub ochiul Malvinei Urșianu: chiar și la debutul primei domnii a lui Lăpușneanu, încăperile au registre de întuneric, în care se ascund viitorii demoni ce vor fi eliberați de furia punitivă a domnitorului. Desfășurat în aceleași incinte, luminate dramatic, delimitate de ziduri pe care se profilează umbre ce trimit la *Ivan cel Groaznic* (1944, scenariul și regia: Serghei M. Eisenstein), delirul sângeros este conceput ca o dramă a spațiului: victimele și agresorii rămân anonimi, domnitorul este pierdut în hățișul viziunilor sale, în schimb spațiul este încărcat de lumini pulsatile și de umbre progresive. În *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, spațiul se dezvăluie din plonjeu sau contraplonjeu; dacă în filmele anterioare se desfășura o structură dispusă în planuri, stratificată, în

drama lui Lăpușneanu spațiul e un gol delimitat de un perimetru de piatră, căruia nu i se exploatează profunzimea, ci atingerea cu zidurile.

Nae Caranfil sau realitatea „cinematropică"

Caranfil face parte din categoria ingrată a cineaștilor de tranziție: filmele sale sunt încă legate de stilistica, de retorica vechiului cinema, dar au flexibilitatea de limbaj care anticipează „noul val". Narațiunea la Caranfil respectă structura narativă clasică, cu o desfășurare liniară bazată pe mecanismul cauză-efect, cu organizări simetrice, cu o simbolistică manifestă și adeseori accentuată. Eleva, actorul și soldatul trec de probele evadării în *E pericoloso sporgersi* (1993, scenariul: Nae Caranfil), profesorul intră în lumea aranjamentelor financiare făcute cu prețul încălcării principiilor profesionale și umane în *Filantropica* (2002, scenariul: Nae Caranfil), regizorul deschide porțile artei cinematografice în spațiul românesc în *Restul e tăcere* (2008). Universul filmelor sale are discursivitate narativă pentru că se organizează și se dezvoltă în jurul unor nuclee-povești – plecarea soției generează povestea în *Asphalt Tango* (1995, scenariul: Nae Caranfil, Stéphane Lépine – dialoguri în franceză), ieșirea din pauperitate a profesorului din *Filantropica* implică pătrunderea în zonele exotice ale cluburilor, restaurantelor și fundațiilor filantropice bucureștene, momentul filmării *Independenței României* este impulsul pentru accesul în lumea cinematografică de la începutul secolului XX în *Restul e tăcere*.

În *E pericoloso sporgersi*, prefigurând fracturările și reasamblările din *Occident* (2002, scenariul: Cristian Mungiu), narațiunea se orientează pe trei direcții, urmărind traseele a trei personaje: eleva, soldatul, actorul. Secvența casei Burlacu, organizată în profunzime, în trei planuri, o izolează pe fată în planul cel mai îndepărtat, o închide într-un spațiu invizibil, exact așa cum Porumboiu îl va circumscrie în spațiului bucătăriei pe detectivul

Cristi în *Polițist, adjectiv* (2009, scenariul: Corneliu Porumboiu). La Caranfil spațiul se desfășoară dramatic, pe diagonală, cu acțiuni plasate în trei planuri paralele – 1. bunicul și radioul; 2. vecinii veniți în inspecție pentru inundație; 3. fiica ce conversează cu tatăl la telefon –, în timp ce la Porumboiu apartamentul este degajat de povești suplimentare, iar personajul este fixat între volumele mobilierului de bucătărie. În *Aurora* (2010, scenariul: Cristi Puiu), Puiu integrează acțiunea în tema locuinței agresate, bazându-se pe trei vectori de acțiune – 1. Viorel; 2. vecinii care au provocat inundația; 3. echipa de muncitori – și pe inundație ca element perturbator al ordinii casnice. Reluarea motivului inundației și tratarea lui în trei planuri spațiale par o declarație de descendență din cinemaul lui Caranfil și din modalitatea sa de rezolvare spațială și narativă a unui accident revelator pentru întreaga intrigă.

Filmele lui Caranfil își asumă o poveste clasică, articulată în segmente bine conturate, perfect echilibrate pe personaje, pe relații, pe spațiu și timp. Camera are o mobilitate care-i permite să puncteze esențialul la nivelul planului și al secvenței, are selectivitatea subiectivă a ochiului naratorului care conduce abil privirea naratorului. Ritmată, alertă, lipsită de distorsiuni parabolice, povestea se articulează natural, firesc, fără pletorism simbolic.

Dar, în limitele unui tradiționalism narativ, Caranfil improvizează o suprapoveste vizuală, construită într-o manieră modernă, relaxată, detașată, mizând pe complicitatea ironică a spectatorului de a prinde sensul secund din spatele fiecărei povești. Personajul devine centrul de greutate al narațiunii care generează firesc spații individuale și un timp-sumă al perioadelor personale fracturate. Prin filmele lui Caranfil se pregătește intrarea în lumea lui Puiu, bazată pe o riguroasă geometrie a detaliilor orchestrate în jurul eroilor, în cea a lui Porumboiu, un spațiu încărcat de o materialitate greoaie, dar care într-un moment de grație terestră se desprinde din gravitația concretului, în cea a lui Mungiu, un teritoriu apărut din magma solidificată a fricii și afundat în propria mizerie politică, umană, emoțională.

Atât în *E pericoloso sporgersi*, cât și în *Asphalt Tango*, Caranfil apelează la tehnica multiplicării: traseele narative ale celor trei personaje din primul film surprind diferite faze ale evadării sau

ale eliberării de reperele casnice. Alături de Dora, în tabăra fugarelor din cel de-al doilea film se află câteva personaje feminine, variante ale eliberării de principiul monoganiei.

Povestea din *E pericoloso sporgersi* e triplă, asumată de personajele principale, legate între ele prin firele unor relații sentimentale, prin legături pasagere și de aspirații, prin teritorii comune (teatrul, armata, orașul de provincie). Polisată perfect, cu detalii care se îmbină milimetric, cu asumări succesive de către fiecare personaj în parte, narațiunea pare o mișcare muzicală bazată pe reluarea unor teme. Trenul marchează venirile și plecările din orașul de provincie: soldatul se întoarce în capitală, eleva pleacă la București, actorul este un trecător prin orice spațiu. Punctele fixe ale orășelului sunt școala, cazarma, locuința, teatrul, hotelul și gara.

Obsesia plecării, a separării de spațiul generic chinuie fiecare personaj (finalul pune față în față trei plecări).

Acțiunea se reia în trei reprize, se repliază pe fiecare personaj și pe propria sa obsesie, dar de fiecare dată sunt scoase la lumină „culisele" biografice ale celui adus în prim-plan (cele două reluări se raportează la povestea-etalon a elevei, a aventurilor sale cazone și sentimentale). Deși tatăl elevei Burlacu este comandantul unității militare, întregul univers pare unul apaternal, lipsit de autoritate. Cursurile școlare sunt perturbate de glumele puberilor înfierbântați, spectacolele de farsele colegiale, disciplina militară de glumele cazone (secvența finală). Într-o lume bazată în mod tradițional pe reguli, importantă pare să fie exact negarea lor.

Și povestea din *Asphalt Tango* este construită pe ideea plecării, surprinsă pe viu, în plină desfășurare. Grupul fetelor de companie este dirijat de mâna expertei în focuri de artificii erotice, Marion, iar urmăritorul este un soț fără autoritate, expert în mașini și inocent într-ale erotismului. Privit astfel, filmul devine o cursă a sentimentelor, angajată contra sexualității ca marfă. Caranfil îl leagă pe Andrei, soțul fidel, de simboluri casnice: fotografii de familie, ceasul, albul recuzitei feminine (șalul boa de pene). În secvența tangoului cu diabolica expediționară, Marion, se înfruntă două extreme: albul și negrul, iar eșecul conjugal este garnisit cu aceeași legătură de pene albe. Comedia

nu enunță sentințe, ci disociază clar marfa erotică (autobuzul care se îndreaptă spre Franța) de inocența maritală (Andrei și fata „răpită").

Restul e tăcere stabilește la nivelul poveștii un joc al reflexiilor simbolice atât față de subiectul din *Independența României*, cât și față de propria desfășurare narativă. Caranfil leagă povestea de traseul simbolic a două elemente: apa și focul, în funcție de care plasează relația lui Grig cu Emilia. Regizorul asociază femeii registrul acvatic (paharul de apă aruncat în față, lacul în care se scaldă în timpul filmărilor), dar moartea ei este legată de incendiu, de combustia peliculei. Pe tema culturală a nașterii *Independenței României*, Caranfil inserează câteva motive care leagă narațiunea filmului său de cea a lui Grigore Brezeanu (autoritatea, lumea satului), dar subordonează totul unei idei romantice: condiția artistului în raport cu lumea, cu muzele și cu propria operă.

Legat de experiențele eroilor și de modalitatea desfășurării narative, și timpul este tratat în mod diferit: flexibil în *E pericoloso sporgersi*, relativizat în *Asphalt Tango*, ireversibil în *Filantropica*, repetabil în *Restul e tăcere*.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VII. O nouă naraţiune, acelaşi cinema? (2005-2012)

În 2005, prin traseul lui Dante Lăzărescu, regizorul Cristi Puiu a eliberat intriga din gravitaţia simbolului şi a metaforei, a rupt personajul de greutatea naraţiunii exemplare, a început lungul drum printr-un cotidian aparent amorf, alienant prin indiferenţă. Personajul, pândit de o cameră care decupa un hiperspaţiu (spaţiu definit şi de dimensiunea temporală) curbat, mulat în jurul său (Hawking, 2004), dă lovitura de graţie mecanicii newtoniene a naraţiunii, care prin formule perfecte ajungea la rezultate expresive.

În „noul val" românesc, camera păstrează faţă de personaje distanţa care-i permite să înregistreze epidermic corporalităţi, expuneri, reacţii, gesturi, trasee; planul-secvenţă se modelează pe întinderea spaţială a unor acţiuni, regizorul pare să se instaleze într-un punct mobil de observaţie de unde urmăreşte înfiripărea aproape naturală a unei poveşti căreia îi respectă fluenţa, ritmul şi desfăşurarea. Nimic nu mai ţine povestea încorsetată în formule, ci totul stă în puterea unei constante cimentate pe fiecare cadru al filmului: onestitatea absolută a creatorului faţă de lumea personajelor sale.

Acest nou raport al creatorului (eliberat de orice prejudecată stilistică, estetică sau comercială) cu lumea ficţională generează un nou tip de poveste: hiperspaţiul, deşi se desfăşoară în proximitatea personajelor, iniţiază propriile sale poveşti vizuale care se intersectează cu cele ale personajelor. Spaţiul de tip narativ îşi are propria desfăşurare şi organizare urbanistică (vezi modelele diferite de oraşe la Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu), interioarele (îl) conţin, dar şi strâng în propriile semnificaţii personajul, natura îşi desfăşoară planurile pentru a

cuprinde și poveștile adiacente ale unor trecători (cazul Adrian Sitaru sau Florin Șerban). Personajele sunt inserate într-un spațiu care le dublează povestea, le-o amplifică, pentru că mediul (satul, orașul, interiorul) este afectat de o permanentă (uneori, greu perceptibilă) schimbare (iată de fapt ficțiunea acestui spațiu!). Clădirile sunt măcinate de o maladie superficială (pereți degradați, peticiți, crăpați), dar și de una profundă, a funcțiunilor care depășesc locuirea, străzile adună într-un sistem de canalizare a poveștilor dramele anodine ale locuitorilor, orașul își are propria suprapoveste (o sumă a celor individuale, dar și una proprie urbanistică).

Fiind atât de legate de materialitatea unei lumi și a prezentului ei, noile povești nu urmăresc istoria unui eveniment, urma lui în timp, ci concreteța, pregnanța lui momentană. Renunțând la marile desfășurări temporale, noul cinema manevrează prezentul relativ, văzut ca acea capacitate a spațiului de a se defini și prin coordonata temporală, prin imperceptibilele schimbări expuse în fața camerei.

Lăzărescu din *Moartea domnului Lăzărescu* este o particulă din organismul orașului cufundat în trecerea nopții, Otilia din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* este punctul stabil al unei zile din anul 1987, Viorel din *Aurora*, al alteia din prezentul aceluiași oraș.

În umbra pereților descuamați, pe străzi desfundate, în încăperi care-și expun anatomia minerală, se derulează poveștile unor eroi obișnuiți care percep, într-un anumit moment, mai acut realitatea care-i copleșește.

Cristi Puiu, *Aurora* anului 2005

Marfa și banii

(2001, scenariul: Cristi Puiu, Răzvan Rădulescu)

Povestea în *Marfa și banii* este construită pe motivul drumului, în timpul căruia cei trei eroi sunt supuși unor încercări care vin din exteriorul sistemului lor de valori cotidiene (micile găinării ale buticarilor de cartier). Don Marcel îi expune pe cei

trei unor probe de anduranță în noul mediu de afaceri: urmăriri, livrări dubioase, crime, testul subordonării totale din final.

Ovidiu, Vali și Bety pleacă în călătoria „de afaceri" în timpul zilei, ochiul novicelui buticar trebuie să surprindă clar toate detaliile măcelului în stil mafiot, în timp ce partenerii săi, cuprinși de un somn protector, vor intra fără reținere în viitoarele jocuri interlope ale lui don Marcel. Drumul celor trei este dezvoltat în doi timpi (călătoria tur-retur), un interludiu (oprirea din București) și un epilog (lecția administrată de Marcel în locuința din Constanța). Drumul este legat de „trăirea din mers" a experiențelor interlope, în timp ce opririle contabilizează plusurile (București) și minusurile (Constanța) afacerilor ilicite. Călătoria spre București este presărată cu urmăriri, cu amenințări, cu sfaturi emise de maestrul Marcel, iar cea de întoarcere este marcată de certuri, de somn și de imaginea masacrului. Drumul celor trei este inițiatic, în măsura în care ne poartă spre cel al lui Dante Lăzărescu din *Moartea domnului Lăzărescu* (2005, scenariul: Cristi Puiu, Răzvan Rădulescu), o cale nocturnă, marcată de luminile reci ale becurilor cu neon de spital (episoadele spitalicești cu imagini mărite, suprarealiste adăpostesc temporar trupul din ce în ce mai decrepit, mai degradat, al pacientului aruncat de colo colo prin purgatoriul camerelor de gardă). Purgatoriul la Cristi Puiu este o fază lumească, în care Lăzărescu ispășește păcatele alcoolismului, ale dezorganizării casnice (conform opiniei medicale generale), dar și ale intrării intempestive și tardive în sistemul medical. Cohorta de medici, asistente, infirmiere, brancardieri nu face decât să identifice păcatul trupesc și să paseze pacientul în următorul cerc (în topografia Purgatoriului dantesc apar șapte cercuri) de specialiști.

De la domnul Lăzărescu care vorbește detașat despre boala sa și până la trupul dezgolit supus purificării mortuare se întinde amenințător purgatoriul administrației, al datelor centralizate, al spitalului ca administrator al trecerii spre moarte.

Spațiul cinematografic la Puiu în *Moartea domnului Lăzărescu* este fracturat în patru zone: orașul, mașina salvării, locuința și spitalul. Orașul este o zonă nediferențiată, scufundată în întuneric, străpunsă de un drum pe care salvarea își poartă pasagerii

(un cârmaci, o călăuză și un damnat). Dispunerea personajelor în salvare reia aranjamentele în trei din mașina micilor afaceriști din *Marfa și banii*, unde drumul era încărcat de surprizele noii experiențe „comerciale". În *Moartea domnului Lăzărescu*, exteriorul, orașul nu mai au nicio pregnanță arhitecturală (în *Marfa și banii* era locul din care puteai să cumperi – București – și în care să vinzi – Constanța); în masa de întuneric urban sunt tăiate doar drumurile prin purgatoriul terestru.

Locuința în *Marfa și banii* este punctul din care se pleacă și în care se revine; toți membrii familiei au devenit asociați într-o afacere de balcon, înghesuiți între ziduri, mărfuri, orgolii și rivalități. După călătoria la București, Ovidiu reintră într-un nou circuit familial, în care don Marcel preia rolul tatălui, cel biologic fiind implicat doar în manevrarea mărfurilor din buticul de debara. În cazul Lăzărescu, familia nu mai există (deși se fac dese referiri la soția decedată, la fiica plecată, la sora așteptată), iar locuința dezorganizată, înghesuită în seria apartamentelor de bloc este doar un punct de plecare.

Vecinii de palier, preocupați de igiena propriei locuințe și de administrarea excesului de alimente, sunt primii sosiți lângă bătrânul chinuit de probleme digestive. Întregul bloc pare animat de hiperactivitate (împrumutarea bormașinii, circulația pe scări), dar și de un peristaltism care împinge un bol alimentar imaginar dinspre etajele superioare spre nivelul la care se blochează în locuința Lăzărescu. Rupt din acest context al îngurgitării generale, Lăzărescu (urmând parcă unul dintre traseele narative din *Ulysses* al lui Joyce), deși atins de o maladie a pântecului, este victima unei complicații cerebrale.

Spitalele prin care trece Dante sunt niște instanțe de judecată unde personajele, blindate în uniforme, emit verdicte și verbe moralizatoare, dar niciodată formule curative. Personalul medical face parte dintr-o castă adeseori „deranjată" de pacienți și de metehnele lor, sentințele sale schimbă doar registrul bolii și dau sensul următorului traseu de drum.

Temporal, *Marfa și banii* și *Moartea domnului Lăzărescu* sunt arcele narative care se îmbină în limitele unei zile astronomice (o zi și o noapte) – primul punctează ucenicia învățăcelului care trece prin experiența prieteniei, a morții, a desprinderii de

familie, a traiului pe cont propriu sau a altora (don Marcel); al doilea urmărește trecerea nocturnă a bătrânului Dante prin purgatoriul unui sistem administrativ.

Moartea domnului Lăzărescu impune narațiunea fără artificii, fără mizanscena progresiv-dramatică – toate datele poveștii sunt incluse în profilul inițial al lui Dante Lăzărescu (bolnav, locatar singur într-un bloc bucureștean, vecin, fost pacient operat, actual bețivan).

Povestea detașată de orice agent extern nu este dirijată de „probe" de tip *Marfa și banii*, ci își enunță finișul chiar din titlu: moartea. Important pentru narațiunea lui Puiu nu este unde ajunge (nici nu există o altă ieșire), ci efortul de a-l menține pe Dante pe traseul purgatoriului.

Echipele medicale de la spitalele „Sfântul Spiridon", municipal, „Filaret", „Bagdasar" sunt structuri închise în probleme personale, orgolii și prejudecăți profesionale, iar Lăzărescu este doar un trecător prin aceste incinte narative. În spitale se configurează deja poveștile interferente ale personalului medical și ale pacienților întâlniți (accidentații de la Săftica).

Aurora

(2010, scenariul și regia: Cristi Puiu)

În *Moartea domnului Lăzărescu*, Puiu acționează oarecum împotriva propriei metode, enunțate clar (și la lumina zilei) în *Marfa și banii*: totul trebuie arătat. Traseul nocturn al lui Dante pare sortit ascunderii, învăluirii în straturi de întuneric. Dar realismul camerelor de gardă și mulțimea de detalii expuse la lumina profesională a becurilor cu neon sau a lămpilor de consultație scot filmul din regimul întunericului.

Spectatorul, martor al degradării constante a pacientului, o „contabilizează" în camerele de gardă, unde devine un soi de arbitru emoțional, plasat între pacient și sistemul medical.

Secvențele de spital au și o implicație temporală: legat invariabil de un referent spațial, timpul, raportat la aceste zone atât de minuțios construite, se dilată, scapă din mecanismele clasicei succesiuni fizice. Timpul elastic se întinde peste camerele

încărcate cu instrumentar și mobilier medical, peste mulțimea personalului în uniformă, distorsionând întreaga dinamică temporală. Se obține astfel, din alăturarea unor detalii spațiale, efectul unei treceri extinse, inexorabile, definitive și ireversibile. Puiu captează imaginea propriu-zisă a timpului, o curgere împietrită în care antrenează spațiile spitalelor și oamenii lor.

Ambele filme sunt variațiuni pe tema timpului. Dacă în *Marfa și banii* evenimentele cu care se confruntă eroii de-a lungul drumului marchează momentele zilei, în *Moartea domnului Lăzărescu* timpul se întinde atotstăpânitor peste poveste (titlul „programează" sfârșitul poveștii), scapă adeseori de referenții săi spațiali, devine o entitate care-și impune propria desfășurare.

Într-un oraș nediferențiat, prezent doar pentru a delimita drumul pe care înaintează mașina Salvării, Puiu eliberează timpul. Dacă la Mungiu orașul are o structură urbanistică clară, cu blocuri de locuințe, cu cămine studențești și cu hoteluri, la Puiu orașul este doar spațiul de legătură dintre casa lui Lăzărescu și spitalul „Bagdasar". Timpul la Mungiu are o desfășurare liniară, la Puiu o dezvoltare polimorfă, explodând în unele secvențe, compactându-se în altele.

Aurora este plasat în limita universului lui Dante Lăzărescu (personaje comune), având o conexiune directă cu polițiștii din *Polițist, adjectiv* și o relație simbolică cu *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) al lui Murnau (Alina Vătăman, interviu cu Cristi Puiu, *Evenimentul zilei*, 13 mai 2010). Orașul în care se desfășoară viața inginerului Viorel Ghinghea este separat prin calea ferată, corespondentul lacului din filmul lui Murnau, de suburbia semirurală în care trăiește fosta soție. La Puiu, ca și la Murnau, există două spații disjuncte, urban și rural, legate direct de ideea de eșec conjugal și de neîmplinire familială. În oraș, Viorel, un personaj pus de la început sub semnul Xanaxului, este supus invaziilor barbare ale colegilor datornici, ale vecinilor băgăreți, ale mamei însoțite de iubitul ei tomnatic, ale muncitorilor neatenți. În celălalt plan, în suburbia sărăcăcioasă, în vila de după porțile metalice, soția, copiii și socrii sunt prinși în tihna egală a existenței cotidiene (felierea cartofului de către soacra lui Viorel).

Asediat în propriul apartament de vecini sau echipe de muncitori, alungat de tatăl impostor (partenerul mamei) din casa

părintească, refugiat într-un trup țeapăn (economia de mișcări), neliniștit (nevoia de Xanax) și șubred (autocontrolul de la duș), Viorel străbate orașul în căutarea mijloacelor de apărare și, implicit, de atac.

Dacă eroul lui Murnau, subjugat de o malefică sirenă urbană, încearcă suprimarea consoartei, Viorel suprimă anturajul (socrii, notarul și partenera sa), ocolind soția. Într-o formulă proprie, Viorel, în Bucureștiul contemporan, încearcă refacerea ecuației conjugale, eliminând influențele nocive, dar păstrând soția. Dacă la Murnau aurora marca refacerea cuplului conjugal, la Puiu soarele și-a temperat incandescența (autodenunțul are loc după-amiaza, după prânzul din casa Mioarei), iar familia Ghinghea rămâne scindată, împrăștiată prin Bucureștiul central sau periferic (o fiică la teatru, una în grija Mioarei, soția în locuința părintească).

Temporal, *Aurora* menține un echilibru între nocturn și diurn: două crime au loc noaptea, într-un garaj subteran, două la lumina zilei, pe palierele vilei mic-burgheze. Noaptea se desfășoară „aventurile benzodiazepinei" (incursiunea la farmacie și în casa amantei cu parafă), ziua, la vedere, au loc toate pregătirile de atac (recepționarea cartușelor manufacturate la locul de muncă, procurarea armei, recuperarea și plasarea fiicei).

Dacă la Murnau povestea înainta liniar spre triumfala coeziune cosmică natură-om, la Puiu finalul nu are nimic apoteotic, iar fostul cuplu conjugal, deși eliberat de influențele nefaste, nu se mai poate reface. Micile aventuri urbane ale nevroticului – la locul de muncă, în apartamentul în reconstrucție sau în cel al amantei, pe stradă, în timpul pândei din periferie – nu sunt acumulări în sistemul narativ, ci aglomerări în sistemul emoțional al receptării.

Fiind o poveste urbană, *Aurora* lui Puiu mizează pe coexistența în același spațiu a mai multor povești. Pe mai multe etaje, în locuințe asemănătoare, dincolo de porțile uzinei sau ale casei socrilor, se desfășoară povești independente sau conectate cu cea a familistului anxios.

Astfel, narativ, *Aurora* este povestea rezultată din interferențe. Traseul lui Viorel se strecoară printre poveștile amantei și ale familiei sale, printre cele ale Andreei Brătilă și ale copilului care

din joacă provoacă inundația, printre istoriile celor din familia Mioarei și ale polițiștilor prinși între propriile lor povești de viață și crimele în serie.

Pentru polițiști, viața și infracțiunea lui Viorel sunt doar povești care se vor întinde pe un număr mai mare sau mai mic de foi de hârtie (narațiunea este trecută în registrul consemnării, din vizual în text scris), egale ca importanță cu idila de birou sau cu odiseea reparării mașinii.

Tocmai această profilare a poveștii pe un fundal narativ este marele atu al *Aurorei*. Povestea lui Viorel este doar un fragment din giganticul sistem narativ al lumii lui Puiu, care, de la pregnanța intrigii din *Marfa și banii*, de la concentrarea asupra traseului aproape grafic din *Moartea domnului Lăzărescu*, ajunge în *Aurora* la formula alăturării unor fire narative dintre care se detașează cel mai accentuat „emoțional".

Plasat în Bucureștiul diurn al domnului Lăzărescu, Viorel este personajul care generează povestea principală, în a cărei matcă se revarsă cele colaterale. Cea mai mare calitate a poveștii lui Viorel nu este exemplaritatea, ci capacitatea de a îngloba informații esențiale din viața celorlalte personaje. Din punct de vedere narativ, Viorel este un personaj plastic, o variantă mai proteică a însinguratului Dante.

Și Viorel este bolnav, măcinat de o maladie autodiagnosticată (prezentată ca „ceva" între colon iritabil și nevroză) și autotratată (secvența de la farmacie) pentru care face efortul de a întreține o relație erotică cu doctorița de la Municipal din *Moartea domnului Lăzărescu*.

Nevrotic, rece, absorbit de ideea eliminării răului și de conservarea propriei energii, Viorel (numele este legat de floarea primăvăratică ce străpunge solul încă înghețat) străbate orașul ca pieton sau cu mașina, are o amantă, supraveghează periferia în care locuiește fosta soție. În logica lumii lui Puiu, crimele sunt egale ca evenimente cu inundarea băii din apartamentul în reconstrucție, cu vizita la soră, cu incursiunea la magazinul de pe Calea Victoriei. Mai importantă decât desfășurarea este relatarea lor în declarația de la Poliție, care aduce totul la nivelul unui lucru povestit, al unei narațiuni îndosariate în arhiva poveștilor universale.

Corneliu Porumboiu: a fost, este, va fi

Corneliu Porumboiu începe *A fost sau n-a fost?* (2006, scenariul: Corneliu Porumboiu) cu decuparea din spațiul urban de provincie (cadrele generale) a zonelor narativogene (camerele din blocurile comuniste) în care personajele sale își trăiesc dramele cotidiene. Fiecare dintre cei trei bărbați ascunde în cutia de beton a locuinței problemele sale individuale: singurătatea, eșecul profesional, lașitatea, alcoolismul, adulterul, compromisurile conjugale, fanfaronada intelectuală, iubirile tomnatice. În urbea moldavă, zidurile cenușii și jerpelite nu mai separă locuințe și existențe, ci se transformă într-o rețea comunicantă de beton (prin care par să circule informații, bârfe, zvonuri). Dispusă în jurul pieței centrale, această împletire de ciment și destine conduce personajele într-un sens unic, spre centrul orașului și spre postul local TV. Emisiunea live este o expunere, o etalare publică a grupului celor trei concitadini, implicați într-o dezbatere despre varianta locală a revoluției din '89, din piața primăriei. Dintr-un prezent comun (împărtășit chiar de întreaga urbe!) începe regresia spre un trecut individual. Inițial, moderatorul Jderescu și profesorul Mănescu expun fațeta publică cu inserții personale despre revoluția vasluiană. Cu citate preluate din dicționare, „intelectualul" Jderescu îl provoacă pe revoluționarul de ocazie, Mănescu. Tocmai personajul care traversase experiența măștii (bătrânul Pișcoci, care-și asumase, în bloc, rolul de Moș Crăciun de serviciu) nu încearcă disimularea în fața camerelor TV. Mizanscena TV se prăbușește sub presiunea mărturiilor telespectatorilor, iar problemele individuale străpung masca versiunii publice.

A fost sau n-a fost? nu este un film despre revoluție, ci despre posibilitatea cuprinderii evenimentului în cuvinte. Ca și *Polițist, adjectiv*, *A fost sau n-a fost?* este o poveste despre puterea cuvintelor, despre traseele, efectele și defectele lor. În *A fost sau n-a fost?* distanța dintre cuvânt și evenimente generează comicul, în *Polițist, adjectiv*, tragedia.

Există în *A fost sau n-a fost?* niște trasee prin care lumina se propagă din bec în bec, dinspre orașul global spre blocul și spre locuința personajelor. Pe lângă circuitul luminii se stabilesc încă două trasee ghidate de linia zidurilor coșcovite: unul care imprimă personajelor mișcarea dinspre locuință spre centrul orașului și cel al cuvintelor care se propagă, prin rețeaua locală TV, dinspre centru spre periferia locuită.

Povestea este localizată în limitele orășelului, între pâlpâirile de dimineață și cele de seară ale felinarelor stradale. În studioul TV se suprapun poveștile individuale, prezente și trecute, ale celor trei personaje cu informația istorică acreditată (revoluția din 1989 în orașul de provincie). Distanța generează comicul, dar și un dramatism amar de tip cehovian: arbitrii și protagoniștii istoriei sunt provinciali mediocri cu vicii, cu probleme locative, conjugale, profesionale. Să fie acest prezent peticit al bârfelor, al răfuielilor live fața unui timp care ascunde în profunzimile sale o istorie eroică?

Spațiul exterior la Corneliu Porumboiu în *Polițist, adjectiv* (2009, scenariul și regia: Corneliu Porumboiu) este o acumulare de volume pe orizontală, un oraș fără înălțime și fără cer (văzut doar printre blocuri și maculat de încâlceala de cabluri și de fire), o etalare de suprafețe igrasioase, coșcovite, purulente. Cenușiu, peticit, tatuat cu graffiti, orașul lui Porumboiu pare acoperit de o epidermă aspră, crăpată, uscată, însemnată de erupții murale.

În exterior, clădirile atinse de un psoriazis mineral, de o degradare organică sunt retezate, dezvoltându-se pe orizontală în spații alveolare (intrările în blocuri par niște hrube din care Cristi își pândește victimele). Decorul urban își extinde volumele pe o orizontală lipsită de perspectivă, alăturând garaje, cotețe, buticuri, blocuri retezate, ordonate de-a lungul unor străzi accidentate care nu duc nicăieri (secvența urmăririi fetei). Cristi, detectivul, în cursul urmăririlor sale, trece din zona blocurilor (școala, secția de Poliție) în zona clădirilor joase (casa lui Alex), traseul având sensul descendent (descreșterea regimului de înălțime) al cufundării într-o stare emoțională, opusă celei profesionale.

Piațeta din fața casei lui Alex (decorul a două secvențe) este un spațiu circular, o arenă de înfruntare compusă din două

zone distincte și opuse (două arce de cerc complementare): spațiul vânătorului și cel al vânatului (deși Alex este și urmărit, și turnător). Miezul, centrul acestui spațiu, este imobil, inert, doar perimetrul este supus schimbărilor.

Dezvăluirea incintei se face treptat, odată cu apariția unor trecători, traseul fiecăruia afectând perimetrul piațetei și perturbând observația polițienească. Trecătorii nu forțează doar limitele spațiale, ci introduc în secvență ideea de ritmare, de punctare a duratei pândei. În ambele secvențe din piață, prin relevarea unor detalii ale spațiului, aparent fără rol dramaturgic, timpul este dilatat, în rețeaua sa prinzându-se informații din perimetrul circular al pieței (trecători, mașini, părinții lui Alex, prietena, detalii de șantier, buticul, graffiti). Timpul devine astfel un buzunar în cutele căruia spațiul își etalează accesoriile din zonele marginale, cele mai mobile și mai supuse schimbării. Fiind însă un spațiu circular, arena pândei este și o lume închisă, o capcană în care Cristi și măruntul infractor rămân captivi în pozițiile lor inițiale, opuse și ireconciliabile.

Orașul în *Polițist, adjectiv* se sprijină pe trei nuclee distincte: locuința, zona puterii (biroul comandantului și cel al procurorului, secția de Poliție) și spațiul misterios, gol, rarefiat al măruntului infractor (piațeta Alex).

În interior, Porumboiu își țintuiește personajele în golurile decorului casnic. Cristi din *Polițist, adjectiv*, înghesuit între blaturile bucătăriei, îngurgitează cantități apreciabile de alimente păstoase, informe și, fortificat, pornește periplul aprobărilor, verificărilor, dar și pânda infractorului. În locuință (în contrast cu mobilitatea exterioară), aparatul rămâne detașat, fixat în hol, de unde urmărește indiferent personajul, captiv în câmpul de forțe conjugale (hrănirea, călduțul și indiferentul amor casnic, rutina zilnică, micile dispute semantice și corecturile gramaticale).

Între Cristi și proaspăta sa soție, Anca, se interpun obiecte, spații (holul, în secvența cântecului Mirabelei Dauer), sonorități, decalaje orare și diferențe culturale. Spațiul interior la Porumboiu este decupat în jurul personajelor, desfășurat până la limita de siguranță casnică. Ca și exteriorul, se întinde pe orizontală, însumând toate alveolele dispuse în jurul holului central. Spectatorul rămâne în exteriorul acestor spații-vizuină, construite pe

modelul celor identificate de Gilles Deleuze, în spațialitatea lui Kafka (Deleuze, Guattari, 2007). În jurul personajelor întrezărim, înghesuite, obiecte, mobile sau doar un întuneric dens, paralizant, care acaparează din ce în ce mai mult locuința. Acest tip de configurație este specific unui spațiu de tip maternal, protector, în care Anca furnizează hrana (Cristi doar exclamă de două ori „Ce bună e mâncarea!"), stabilește regulile (lecția de stilistică pe versurile de duzină ale unui vechi „șlagăr" și cea de gramatică aplicată), administrează gospodăria (episodul spălării vaselor și al prosopului). Pentru Cristi, locuința este punctul de stabilitate într-o lume a peregrinărilor, a urmăririlor și a deplasărilor inutile.

Dacă locuința polițistului este un spațiu expus, cea a infractorului, deși îndelung supravegheată, rămâne un teritoriu necunoscut, ascuns după ziduri. Este un spațiu vegheat de părinți, protejat de ideea unui grup familial (coeziunea familială este chiar argumentul lui Cristi pentru renunțarea la flagrant).

În propria locuință, orice încercare de a tulbura liniștea domestică (reproșurile Ancăi) este rapid anulată de Cristi, care, de aici, din spațiul aparent securizat, pornește asaltul asupra zonei puternic paternalizate: biroul comandantului și cel al procurorului.

În aceste interioare, personajul este strâns între obiectele cotidiene (aragaz, frigider, computer, dulapuri metalice, birouri), se camuflează în decorul casnic sau de birou, pregătindu-și disimulările din urmăririle de exterior. Legea camuflajului o aplică relației cu șeful, cu soția, cu urmăriții; treptat, se transformă într-un detaliu dintr-o natură moartă, un simplu adjectiv anexat, agățat de obiectele care i-au invadat existența.

Secția de Poliție respectă aceeași structură ca și spațiul casnic: birourile sunt dispuse de-a lungul coridoarelor scăldate într-o lumină difuză, verzuie. Accesul în biroul comandantului se face după o perioadă de așteptare în anticameră, corespondenta holului din configurația casnică.

Supunerea finală, din plan narativ (acceptarea flagrantului propus de șef), este prefigurată în plan spațial de statutul de accesoriu, de om ascuns printre (sau după) obiecte.

În secvența anticamerei, timpul este marcat de țăcănitul monoton al dactilografei, obținându-se o vizualizare a curgerii

temporale propriu-zise, o suspendare a duratei în birourile unei secții de Poliție. Construită pe ideea așteptării, întreaga secvență pare să anuleze orice determinare spațială, orice relație a celor trei personaje cu spațiul: Cristi, așezat pe un scaun, așteaptă, secretara indiferentă dactilografiază, Nelu este doar o voce din *off*.

Abia în acest spațiu de trecere personajul lui Porumboiu devine transmaterial și se pregătește pentru confruntarea lingvistică din biroul comandantului. Desprinderea sa din câmpul de forțe terestre, ruptura de registru și „plutirea" de scurtă durată printre noțiuni abstracte, abil manipulate de un șef care-și caută argumente de forță prin *Dicționarul explicativ al limbii române* (*DEX*), sunt marile atuuri ale lui Porumboiu în tratarea spațiu-timpului.

Monolitul narativ, construit cu meticulozitate pe relația dintre personaj și spațiu, este spart de această secvență care fluidizează orice inserție spațială. După momentul de „levitație" pe *DEX*, prin asumarea soluției șefului, Cristi revine în cotidian, printr-o licență marca Porumboiu: o schemă de flagrant, un plan desenat și susținut verbal de justițiarul din spatele liceului. Cristi nu mai reia pânda prin cotloanele orașului de provincie, ci detașat, impersonal, expune un plan de atac, regizat pe palierele ierarhic superioare ale poliției de provincie. Ceea ce părea a fi *Jurnalul unui polițist de țară* (aluzie la *Jurnalul unui preot de țară*, 1951, regia: Robert Bresson) este de fapt secțiunea printr-un eșec, printr-un compromis, sprijinit de contraforturile semanticii și logicii profesionale. Narațiunea nu mai este sistemul restrictiv de reguli care impune anamorfozarea evenimentului și livrarea lui ca fapt narativ.

Spectatorul, pus în fața unui eveniment în desfășurare, în dimensiunile lui reale și cu ritmul său propriu, intră în „pielea" personajelor, păstrând permanent față de eveniment și de personajele sale distanța impusă de regizor. Receptorul este astfel plasat la intersecția a două sisteme de referință: asumarea poziției eroului, dar și a poziției regizorului. Poziția sa nu mai este cea comodă, a înghițitorului de povești, ci dramatică, de supraper-sonaj combinat cu un supraspectator. După ce a resimțit chinul așteptării, al pândei, al platitudinii casnice, al umilinței ierarhice, spectatorul este condus abil spre zona seacă a definițiilor din

DEX. Este prins în capcană, având permanent conștiința că este spectator, parte din personaj, parte din poveste, dar și parte din ochiul regizoral.

Întreaga poveste din *Polițist, adjectiv* este „urmărirea" unei urmăriri, începută în stradă și terminată cu o schemă desenată. Ca și la Cristi Puiu, în *Aurora*, se trece din evenimențial în semn grafic. Se pare că este una dintre obsesiile noului cinema românesc: trecerea din regimul vizualului iconic în cel conceptual.

Cristian Nemescu, Cinema Dreamin': *Nesfârșit*

Cristian Nemescu are vâna unui povestitor așezat și sfătos, care manevrează cu abilitate evenimentele, le înlănțuie în succesiunea potrivită și le repartizează în spațiile adecvate.

California Dreamin' (nesfârșit) (2007, scenariul: Cristian Nemescu, Tudor Voican, Catherine Linstrum) împarte narațiunea din punct de vedere temporal în două: un trecut uniform și monocrom (zguduit de bombele americanilor) conectat la un prezent diversificat și colorat (pavoazat cu focuri comunale de artificii). Prezentul, la rândul său, pare o construcție multistratificată, cu două zone de semne contrare: trenul blocat și satul Căpâlnița.

După amestecul de personaje care aparțin celor două incinte, după povestea incandescentă de dragoste, după reglarea conturilor sătești cu ajutor american, se revine la structura inițială: trenul se îndreaptă spre Serbia cu efectivul complet, dar satul își pierde șeful de gară filoamerican și tinerii studioși.

Povestea se așază lent în cursul ei: șeful de gară vine cu antecedentele sale emoționale, satul își desfășoară registrele de putere (școala, gara, primăria, protestatarii), personajele trenului blocat încearcă forțarea plecării. Întregul sistem narativ este dezechilibrat și probele ulterioare ale eroilor vor stabiliza problemele generale ale așezării și ale convoiului militar.

Tocmai tensiunea finală dintre un sistem re-echilibrat și micul eșec personal (moartea lui Doiaru, despărțirea celor doi iubiți

cu voltaj înalt) creează o falie subterană în care pare că se vor surpa Căpâlnița, trenul cu tehnică militară, lumea studenților stingheriți de propriul trecut.

Adrian Sitaru, *Din dragoste* (de cinema) *cu cele mai bune intenții* (pentru narațiune)

Adrian Sitaru în *Pescuit sportiv* (2009, scenariul: Adrian Sitaru) izolează personajele într-o zonă în care acvaticul se îngemănează cu terestrul, amintind de cadrul natural din *Furtuna* lui Shakespeare. Profesorul de matematică demisionar își rezolvă problemele existențiale în acest tip de spațiu mixt, un amestec de pământ și apă. În timpul drumului de la scara blocului până pe malul lacului, sunt expuse frământările pedagogului implicat în abuzuri pe plan profesional, dar și ale îndrăgostitului (este vârful ascuns al unui triunghi conjugal). Personajul prostituatei Ana (ca mod de apariție – trezirea –, precum și ca funcționalitate – relevarea răului) este o variantă locală a lui Ariel, spiritul care perturbă liniștea casnică și declanșează furtuni erotice. Cuplul Mihai-Iubi este antrenat într-un pescuit sportiv amoros în care, după fiecare escapadă, partenerii revin în rutina cotidiană. Schimbarea mediului, ruperea de ambientul urban, accidentul, includerea în ecuația sentimentală a expertei în pescuitul clienților contra cost, apariția unor Calibani locali (pădurarul și TIR-istul) transformă zona lacului într-un spațiu al revelațiilor miraculoase; Iubi își explorează limita sexualității, Mihai descoperă că în profunzimile amorului se ascunde un soț credul și comod, dar și că metaforele piscicole coincid cu cele existențiale (imaginea borcanului cu viermi). Cei doi parteneri trec de la faza inițială de complici-îndrăgostiți (incluzând-o și pe cea de complici-infractori) la cea finală, de complici-întru-conformism.

La Sitaru, mașina delimitează un spațiu privilegiat în care camera pândește personajele, le încolțește și le înghesuie: cu Dacia condusă de Iubi, cei doi părăsesc orașul, întâlnesc „bucuriile" amorului carnal, etalate în benzinărie sau pe marginea șoselei,

o accidentează și o transportă pe Ana și tot aici își rezolvă problemele de cuplu.

Dacă în *Pescuit sportiv* Sitaru tratează natura ca pe un interior (zona lacului este un spațiu în care se intră, din care se iese, fiind compusă din trei „încăperi": holul intrușilor, camera lui Mihai și cea a partenerei), în *Colivia* (2010, scenariul: Adrian Sitaru) și în *Lord* (2009, scenariul: Adrian Sitaru) interiorul devine natură falsă, în care este adăpostit un animal: porumbelul sau câinele.

Apartamentul de bloc în care cele trei personaje orbitează în plasa simbolică a unei păsări este o casă-colivie, tratată ca spațiul dintr-o pictură flamandă, cu un punct de fugă plasat într-un exterior bănuit, întrezărit și cu un punct de observație stabilit la limita celui de-al patrulea perete al încăperilor.

Distanța este optimă pentru observarea exactă a personajelor, pentru sesizarea detaliilor spațiale, pentru tratarea întregului ca o natură moartă organizată în jurul păsării. Filmat astfel, spațiul din compoziția *Locatari cu porumbel* conține toate ecuațiile de familie (fiu-tată, soț-soție, fiu-mamă), reformulate în funcție de o necunoscută simbolică: pasărea. Porumbelul rănit devine astfel punctul de fugă al construcției narative.

Capul familiei din *Colivia* îi înmânează vânătorului de recompense canine din *Lord* un exemplar, fost lătrător, la pachet. Faza romantică din *Colivia*, de implicare emoțională în lumea necuvântătoarelor, a trecut, sălbăticia a revenit la purtător.

În *Lord*, din interiorul unui apartament similar, eroul pornește în partide vânătorești prin parcurile bucureștene în căutarea unui trofeu în monetar. Locuința traficantului de patrupede de companie este o cușcă în care este încolțit de patrupedul capturat, dar și de pretențiile și de capriciile unei partenere neglijente, delăsătoare și cicălitoare. Dealerul de potăi furate este împins spre zona vânătorii urbane pentru că fizic este exclus din spațiul casnic. Dacă în *Colivia* mama fixează limitele financiar-sentimentale ale conviețuirii în trei, în *Lord* femeia impune o autoritate agresivă, masculul fiind trimis la o vânătoare modernă de... valută.

Traseele bărbaților din cele două povești se intersectează în spațiul intermediar și impersonal al unui hol de bloc – tatăl din

Colivia livrează speculantului cadavrul unui animal pentru care a încasat recompensa, după ce traversase experiența porumbelului. Abia prin *Lord* aflăm că povestea din *Colivia* este una defectivă de morală.

Cheful' (2012, scenariul: Adrian Sitaru) este un concentrat narativ. În cele 18 minute ale filmului, instalându-se confortabil în aria minimalismului, Sitaru asamblează elemente cu potențial narativ care depășesc limitele încadraturii sau ale secvenței: fiecare detaliu din cele două bucătării în care mama Neli tronează precum un idol de matriarhat încheagă lumea casnică, mustind de povești, în jurul celor cinci personaje feminine (Neli, trei prietene și o fiică). Apartamentul de bloc zguduit de decibelii petrecerilor juvenile rămâne un spațiu necunoscut, importantă fiind bucătăria, parte dintr-un sistem vegetativ al clădirii prin care se asigură funcțiunile esențiale ale conviețuirii. Povestea se profilează din relatări: trei vecine îi povestesc mamei Neli aventurile de weekend ale fiului petrecăreț. Relatarea este doar fundalul sonor pe care se desfășoară operațiunea de impunere a bucătăriei ca spațiu fundamental al familiei de bloc. Dincolo de pereții ei, decorați cu mobilă standard, se simte pulsația vieții de bloc cu tratarea ca un bun comun a tuturor problemelor conjugale, culinare sau materne. Între cele patru vecine se întinde un canal prin care se scurge tumultuoasa viață de bloc, cu bârfe, zvonuri, discuții despre boli și problemele progeniturilor, cu rețetele favorite și comentarii despre impasurile conjugale și micile erezii de la dreapta credință. Una dintre temele atinse de Sitaru în *Cheful'* este religia și implicarea enoriașelor în viața religioasă; treptat, zgomotoasa existență cotidiană se debarasează de orice imixtiune mistică și o nouă forță „divină" inundă spațiul anost dintre frigider și aragaz: puterea deținătorului de informații. Întregul film înregistrează acumularea preaplinului de informații pe care Neli le va folosi în actul răzbunării de pe scara blocului. Dintre blaturi de lucru, resturi alimentare și aparatură casnică, mama-gospodină, într-o poveste care amintește formal de *Amici*, schița lui I.L. Caragiale, răstoarnă ordinea conviețuirii pașnice și începe războiul de apărare a odraslei.

În finalul filmului, nu mama este cea urmărită în acțiunea ei justițiară, ci aparatul înregistrează dansul apatic al fiului, îi

supraveghează mișcările ritmice asociate cu gesturi obișnuite: bucătăria și-a impus noul stăpân. Plecarea mamei în incursiunea de răzbunare este de fapt ieșirea din scenă a unui personaj emblematic pentru stilul tradițional de conviețuire; fiul impune traiul detașat al descurcăreților care, pe ritm de hip-hop, își administrează viața pe cont propriu și și-o extinde pe rețelele de socializare.

Întreaga narațiune a filmului *Din dragoste cu cele mai bune intenții* (2011) este un pretext. Părăsirea apartamentului curățat de obiectele trecutului (aruncarea de către logodnica grijulie a lenjeriei uzate), boala mamei, revenirea în orașul natal, reîntregirea temporară a familiei, vizitele la spital, crizele de autoritate filială, regăsirea găștii de liceu, întoarcerea în București sunt evenimente înlănțuite din perspectiva fiului rătăcitor și grijuliu, dar adevărata miză a filmului este instalarea treptată în diagrama emoțională a eroului a unei senzații neprecizate de frică, de disperare, de hăituire.

Personajului Alex îi este imposibilă fixarea într-un spațiu, el fiind un internaut prins între realitate și virtualitate: adulmecarea bolii, a morții, a predestinării biologice îl leagă de materialitatea lumii, în timp ce locul de muncă și abilitățile profesionale îl conectează la ecranul calculatorului. Filmul respectă structura unui jurnal: de joi până luni, Alex este smuls din spațiul virtual și este agresat cu cel mai dur avertisment biologic: boala mamei. Sitaru desparte căminul părintesc de locuința bucureșteană a lui Alex prin două călătorii cu trenul (începutul și finalul filmului, respectiv plecarea și revenirea în București). Două situații simetrice în care eroul este plasat într-un ghem de umbre, într-o capcană a frânturilor de imagini prinse în goana trenului. De fiecare dată, Alex stă față în față cu câte un personaj feminin, ascuns în întunericul cușetei; cele două femei îl însoțesc în drumul spre/din tărâmul maternității, dar îi ghidează și intrarea/ieșirea din perimetrul evenimentului concret. Boala mamei îl proiectează în realitatea halucinantă a spitalului, în salonul în care bolnavele alcătuiesc o comunitate a suferinței, a corporalității expuse, a morbidității. Plasată într-un colț al salonului, mama este prinsă în centura trupurilor bolnave, degradate, ascunse după măști (lenjeria de salon, masca iepurașului). Deplasările

în acest spațiu îi provoacă mamei răni (sângerarea în timpul drumului spre baie), iar neliniștitului Alex îi distorsionează total perspectiva asupra bolii. Reacțiile lui Alex sunt cele ale unui fiu îngrijorat de soarta genitorului, dar și ale internautului smuls din „bitosferă" (sfera informațiilor) și plasat în miezul celei mai agresive, purulente materialități: boala. În permanență, Sitaru menține personajul Alex în zona de trecere dintre realitate și virtualitate, dintre certitudinea diagnosticului și incertitudinile bolii, dintre un prezent concret, dens și un viitor amenințător, ticsit cu posibile informații. În timpul primei deplasări a lui Alex pe holurile spitalului, camera se eliberează de funcționalismul ei cinematografic tradițional, se lansează într-un soi de plutire paralelă cu personajul, exercițiu practicat deja în *Pescuit sportiv*. În spațiul camerei de spital privirea lui Alex ricoșează adeseori de bariera corpurilor bolnave și se agață de camera plasată lateral, la câțiva centimetri deasupra sa. Intrând în relație directă cu aparatul de filmat, intersectându-și privirea cu traseul său aerian, Alex este plasat fizic într-o realitate specială, în care amenințarea morții se materializează treptat, iar frica devine palpabilă, concretă, reflectată prin mici infiltrări simbolice în realitatea spitalului.

Masca de iepure a unei bolnave mutilate (animal care face conexiunea cu simbolistica fertilității, cu accesul spre o nouă lume, ca în *Alice în țara minunilor* a lui Lewis Carroll, și cu maleficul Frank din filmul *Donnie Darko* – 2001 – al regizorului Richard Kelly), reflexia chipului doctorului Crișan pe ecranul calculatorului peste care se suprapun sinusoidele luminoase ale unui aparat de monitorizare medicală, discuția de la cârciumă despre moartea lui Isus, modul de plasare în cadru a tatălui sunt doar câteva formule simbolice care configurează lumea specială a lui Sitaru.

Pendulând între opiniile sfătoase, paternaliste ale doctorului Crișan și sugestiile online ale specialistului de la Cluj, Alex își afirmă permanent dubla apartenență: la o lume convențională, dar și la una virtuală. Temporal, structura de jurnal dă un tempo special desfășurării narative: o acumulare de evenimente pe segmentele bine precizate ale zilelor, o tensionare în timpul unei nopți extinse și încheierea acestei ciclicități diurne cu

deschiderea spre un viitor înfricoșător, nu doar pentru că implică deteriorarea biologicului, ci și prin faptul că posedă, dar ascunde orice informație.

Toată lumea din familia Cinema: Jude, Șerban, Muntean, Giurgiu, Dorobanțu, Păunescu, Apetrei

Cea mai fericită fată din lume (2009, scenariul: Radu Jude, Augustina Stanciu, regia: Radu Jude) exploatează dihotomia provincie – capitală și tot ce derivă din acțiunea acestor două forțe simbolice. Consumismul (termen argumentat în Zafiu, 2002) fără frontiere regionale este pus în relație directă cu bunăstarea familiei și, implicit, cu fericirea membrilor ei. În permanență, eroina, „cea mai fericită fată din lume", este înghesuită (împachetată ca o marfă, manipulată) într-o incintă închisă: mașina părinților, mașina-trofeu, rulota pentru machiaj. Pare astfel un produs aflat într-o fază intermediară din lanțul de producție, o marfă prinsă între ambalaje.

Chiar Piața Universității, accesorizată cu aparatura de filmare, devine o imensă cutie în care se livrează, prin clipul publicitar, imaginea consumatorului „fericit". Personajele, provinciali rupți de mediul lor, sunt transplantate în capitala asaltată de mărfuri, reclame, tentații senzoriale. Integrați rapid în dinamica consumului, părinții tranzacționează unul dintre produsele de care depinde momentan fericirea odraslei.

Toată lumea din familia noastră (2012, scenariul: Radu Jude, Corina Sabău, regia: Radu Jude) este structurat pe traseul de o zi al unui personaj care-și duce mărunta și înverșunata existență sub posterul lui Che Guevara (agățat pe peretele locuinței) și intră în poveste cu un soi de încrâncenare casnică generată de trezirea bruscă și forțată într-o locuință-atelier ticsită cu obiecte și gunoaie, de mahmureala de după consumul a cel puțin trei beri (cutiile împrăștiate în jurul patului), de o durere de cap tratată prin aplicarea unei pungi cu gheață. Plasat încă din prima

secvență sub simbolistica caracatiței de jucărie, cadoul pregătit pentru fiica sa, Marius Vizureanu își începe cursa cu obstacole familiale într-unul dintre cele mai caracterizante spații din filmul românesc: o garsonieră în care personajul se confundă cu lumea inanimată a obiectelor din jurul său. Marius Vizureanu este predestinat dramelor domestice prin înlănțuirea sa în rețeaua bunurilor casnice din cele trei spații pe care le traversează: propria locuință, casa părinților, locuința fostei neveste. Filmul lui Jude, după experiența *Cea mai fericită fată din lume*, propune o simbioză perfectă între personaj și spațiu, nu prin coexistență, ci prin asimilarea omului în relieful calcificat al interioarelor. Fuga finală a lui Vizureanu nu este doar scăparea dintr-un context penal, ci evadarea din capcana unei lumi care l-a prins în mecanica ei unificatoare. Drumul spre casa părinților, pedalând pe bicicletă, pare a fi singurul episod de libertate a eroului: dar de pe scaunul atașat îl supraveghează caracatița, semnul dependenței sale domestice. În casa părinților, conflictul cu tatăl nu are semnificația eliberării de autoritatea paternă, ci confirmă zbuciumata acceptare a dependenței sale financiare. Episodul casei părintești marchează prinderea lui Marius în încrengătura filială, în timp ce evenimentele din casa Otiliei îl implică în calitate de autoritate paternă. Nu întâmplător, adversarul său în lupta pentru vacanța alături de fiică este un substitut de tată, firavul Aurel, asupra căruia se revarsă mânia părintelui repudiat. Chiar de la început, Marius își afirmă dreptul de părinte de duminică, dar și de proprietar *de facto* al apartamentului Otiliei. Prin reducerea la tăcere a Otiliei și a lui Aurel, Marius redevine stăpânul acestui spațiu, care prin deteriorare ajunge similar cu cel al garsonierei sale. Finalul filmului îl readuce pe Marius în stradă, un fugar însemnat de o rană, eliberat de tentaculele caracatiței de pluș, dezlegat de povara proprietăților și sărăcit de mulțimea de obiecte care i-au parazitat existența. Fuga sa este comentată de un *raisonneur* de ocazie care îl leagă de parabola biblică a celui înviat din morți: „Scoală-te, Lazăre, și umblă!".

Închisoarea la Florin Șerban în *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010, scenariul: Florin Șerban, Cătălin Mitulescu, Andreea

Vălean) nu este doar spațiul opus libertății, ci și cel mai bun punct de observație asupra realității. Plasată în câmp, lângă o livadă bătută de vântul care armonizează registrele cromatice ale vegetației, închisoarea pare un nod de comunicații, o răscruce a informațiilor. Deși obținerea unui telefon implică sacrificii, taxe și umilințe, iar întâlnirile de la vorbitor sunt strict supravegheate, vestea din exterior pătrunde rapid în aria închisorii, afectând opțiunile și existența deținutului. Silviu este legat fizic de încăperile de detenție (băi, dormitoare, sala de mese), dar destinul său este modelat de cei din exterior (fratele, mama, grupul de studenți, Ana). Fixat în incinta închisorii, Silviu este implicat în două acțiuni îndreptate spre exterior – rezolvarea problemelor de familie și a celor sentimental-emoționale. În ambele acțiuni, compuse din forțe contrarii (obligația de a fi deținut și necesitatea de a fi liber), Silviu își asumă două poziții noi: tată substitutiv – pentru fratele mai mic – și cuceritor. Evadând din închisoare, Silviu încalcă pactul deținutului, dar și codul noii responsabilități paterne. Deși temporal acțiunea se întinde pe perioada câtorva zile, Șerban creează senzația unei povestiri expuse pe nerăsuflate, în care toate nopțile se reunesc într-o desfășurare nocturnă, cu scrâșnete, cu încăierări și cu jocuri de celulă, iar zilele preiau întregul traseu narativ, de la sosirea fratelui și până la plecarea din închisoare. Șerban pliază spațiul și timpul pe eroi, într-un efort deliberat romantic de remodelare a unei lumi în funcție de poveștile ei, iar realismul este doar stratul înșelător sub care se ascunde o formă particulară a armoniei universale.

În *Furia* (2002, scenariul: Radu Muntean, Ileana Constantin, Mircea Stăiculescu), regizorul Radu Muntean conduce narațiunea pe diverse paliere ale exotismului bucureștean: strada asaltată de cohorte de microbiști, locuința medie a bucureșteanului în căutarea afacerii miraculoase, garajul în care sunt îngrămădite toate resturile și deșeurile existenței zilnice, palatul țigănesc (un monstru poleit care se lăfăie în mocirla cartierului mărginaș), șoseaua (locul afacerilor dubioase, de la tranzacționări de carne vie până la crimă).

Fiecare spațiu își poate susține povestea proprie, independentă, dar Muntean, prin personaje mobile, unifică fracțiunile

într-o structură unică. Narațiunea din *Furia* devine astfel povestea dinamică a orașului, dusă din cartierul muncitoresc, prin suburbia interlopă, spre exteriorul urbei. Orașul la Muntean nu are nimic solar; este o alăturare de volume amenințătoare (în exterior), o desfășurare de capcane, pericole și tentații (în interior).

Și în *Hârtia va fi albastră* (2006, scenariul: Radu Muntean, Alexandru Baciu, Răzvan Rădulescu) orașul își expune aceeași „fațadă" întunecată în tabloul revoluției: fiecare clădire ascunde teroriști, trădători, partizani și aliați de ocazie. Eroii părăsesc singura incintă protectoare (tancul), intră în case-redute, în locuințe propriu-zise, evaluează pericolele armate și pe cele ale tihnei casnice și revin în strada care, ca în *Furia*, aduce moartea.

Boogie (2008, scenariul: Radu Muntean, Alexandru Baciu, Răzvan Rădulescu) debutează cu o familie expusă în plin soare, antrenată într-un joc conjugal pe muchie de cuțit: vag erotism, plictis, obligații parentale, sațietate, tachinări, tăceri, enervări camuflate. Aparent, prin secvența de la malul mării, Muntean plonjează în apele înșelătoare ale conviețuirii maritale. În *Boogie*, tentația este legată de regresul masculului spre perioada aventurierului puber. Interiorul hotelului acutizează primejdiile platitudinii casnice și, camuflat de noapte (perioada predilectă a filmelor lui Muntean), eroul începe seria de abateri de la normele de soț, de tată și de afacerist model. Trădarea nu este doar conjugală, ci și existențială (după experimentarea golăniilor adolescentine, Boogie reintră în modelul de maturitate). Evadarea s-a dovedit a fi doar o fundătură estivală, destinul rutinei cotidiene îl atrage spre hotel, în tihna familiei.

Marți, după Crăciun (2010, scenariul: Radu Muntean, Alexandru Baciu, Răzvan Rădulescu) este o variațiune a temei enunțate în *Boogie*. Bărbatul trece aventura din regimul nocturn în cel diurn, adică și-o asumă și suportă consecințele casnice ale trădării (divorțul și plecarea de acasă). El nu mai este eroul unei aventuri de vacanță, ci al unei duplicități existențiale cotidiene. Dacă în *Furia* noaptea impunea soluții radicale în rezolvarea problemelor amoroase, în *Marți, după Crăciun* intriga acoperă o zi (compusă din timpii unor zile diferite) din viața unui bărbat matur care forțează intrarea într-o fundătură de tip *Boogie*.

În *Legături bolnăvicioase* (2006, scenariul și regia: Tudor Giurgiu), antinomia urban – rural este asociată cu contrariile malefic – benefic. În filmul lui Giurgiu, răul este asociat cu iubirea interzisă (incest și homosexualitate) și clandestină (desfășurată în minuscule camere de închiriat) din spațiul orașului. Episodul amoros înfiripat pe „iarba verde de acasă", în satul lui Alex, maculează întregul univers rural; apariția rapidă a lui Sandu rupe relația amoroasă inoportună dintre cele două fete și readuce normalitatea în mica așezare.

Elevator (2008, scenariul: Gabriel Pintilei, regia: George Dorobanțu) este filmul unui spațiu strict delimitat, a două personaje captive (amintind de *Huis Clos* a lui Sartre) și al unei legături capricioase cu exteriorul – un telefon mobil. Cuplul de adolescenți este închis în cușca ascensorului și, în prima fază, cei doi se lansează într-o luptă cu carcasa metalică. Pare o încleștare între două stări contrare ale materiei, organizată fie în suprafețe metalice, fie în volume corporale.

Acceptarea stării de captivitate se transformă treptat într-un abandon al trupurilor vlăguite, într-un elogiu al formei umane, al corporalității fracturate în membre, torsuri, capete. Triumful trupului uman în acest spațiu închis vine după supunerea trupului la ipostaze fiziologice degradante, umilitoare. După apologia vizuală, corporalitatea este proiectată într-o zonă onirică, în lecția teoretică despre sex. Trupurile și-au pierdut greutatea și sunt angajate într-un imn al sexualității inocente, desfășurat până la limita obscenității, deviată însă în cuvânt.

Sexualitatea este legată direct de moarte, fiind o fază a dematerializării prin cuvânt, a „ușurătății" ființei. Pentru cuplul de adolescenți muribunzi, canalizarea energiei vitale în cea sexuală pare firească.

Vizual, moartea este conectată cu informația seacă de pe ecranul telefonului mobil; comunicarea a devenit doar o problemă de tehnologie. Narațiunea din ascensor acoperă șase zile, dar uniformitatea eclerajului, fără alternanța diurn – nocturn, distorsionează fluxul temporal, dând senzația încremenirii în rama unei unice clipe.

Francesca (2009, scenariul și regia: Bobby Păunescu) este filmul unui personaj aflat într-o relație tensionată cu spațiul

existenței zilnice – relația amoroasă se desfășoară cu complicitatea și în absența mamei, prietenii o duc în incinte improprii, partea întunecată a vieții iubitului rămâne o mare necunoscută, bunăstarea este legată de ideea plecării în Italia. Marile drame (uciderea iubitului) se desfășoară în absența sa. Francesca este un personaj profund tragic pentru că este structural o călătoare (chiar în București este într-o permanentă deplasare) legată temporar de problemele emoționale din căminul părintesc.

Drumul spre libertatea temporară al Matildei, eroina din *Periferic* (2010, scenariul: Bogdan George Apetrei, Cristian Mungiu, Ioana Uricariu, Tudor Voican) de Bogdan George Apetrei, pornește dintr-o cameră de detenție construită pe trei dimensiuni simbolice: perdeaua de apă din dreptunghiul ferestrei cu gratii, icoana și colegele deținute. Din prima secvență se configurează deja trei simboluri vizuale, care se vor relua în plan narativ: apa, văzută ca limita dintre două lumi, religia, posibil punct de sprijin al existenței, și martorul, cel care asistă impasibil la drama semenului său.

Deși păstrează aparența unui *road-movie*, narativ, filmul lui Apetrei este construit ca alăturare a trei fundături, a trei segmente narative aproape independente: înmormântarea mamei, întâlnirea cu iubitul-tată, regăsirea și trădarea fiului.

Ea însăși martoră a unei maltratări, Matilda este la rândul său observată de un martor nepăsător. Dar în această lume martorii rămân în exteriorul dramei, observatori nepăsători, trecători indiferenți. În final, Matilda nu mai este Mama, Prostituata, Deținuta, ci *Martorul* propriei drame.

Cristian Mungiu, spre *Occident* dinspre *După dealuri*

În *Occident* (2002, scenariul: Cristian Mungiu), chiar tema filmului este legată de spațiu: fericirea este în relație directă cu locuința și cu emigrarea (cele două cazuri pereche – Nae și Mihaela). Spațial, acțiunea se strânge și se desface în și din secvența verighetelor din cimitir, se pliază în segmente simetrice

pe axa garsonierei lui tanti Leana, se fixează în locuința familiei colonelului Vișoiu.

Fiecare personaj este dependent de un reper spațial: colonelul Vișoiu, proaspăt pensionat, se retrage pe frontul casnic ca tată și ca amant, mama face mișcările strategice pentru căpătuirea fiicei din cartierul general al coaforului și al locuinței, Sorina, pentru un statut locativ, renunță la cel conjugal, Luci conviețuiește cu problemele mătușii senile, Mihaela, romantica părăsită, evadează din locuința părintească pentru împlinirea conjugală și poetică.

În *Occident*, Mungiu creionează cel mai coerent spațiu urban din filmografia sa: orașul se întinde de la suburbia noroioasă cu blocuri de beton (garsoniera închiriată de Luci) sau case modeste (urmărirea infractorilor), cuprinde zona muncitorească a blocurilor populate de marea familie a vecinilor și a amicilor (casa mătușii Leana și a prietenului Gică), include mallul cu panouri publicitare, înregistrează platitudinea din cartierul familiștilor avuți (casa colonelului) și funcționalismul locuințelor de lux din cartierul rezidențial al expaților. Orașul lui Mungiu din *Occident* are o limită, o margine prin care eroina evadează alături de fostul transfug Nae, dar nu are un centru. Dacă la Porumboiu în *A fost sau n-a fost?* totul gravitează în jurul pieței centrale, la Mungiu narațiunea pare să urmeze traseul unei curse printre cartiere și cvartale, programată de jocul coincidențelor din cimitir. În timpul acestei curse are loc o permanentă deplasare și fixare a personajelor într-o nouă zonă: Sorina pleacă din suburbie în cartierul rezidențial, Luci se mută în casa mătușii Leana, Mihaela, după modelul altor reușite transfrontaliere, părăsește casa părintească.

Narativ, Mungiu stabilește trei trasee: cel al lui Nae „& Company" (camaradul mort și femeia gonflabilă), al Mihaelei în căutarea fericirii matrimoniale și a împlinirii poetice și experiența cuplului dizarmonic Luci-Sorina. Punctele de intersecție a celor trei trasee narative sunt și punțile spre noile spații pe care personajele le identifică drept soluțiile existențiale salvatoare.

Titlul indică o referință spațială inclusă în destinul fiecărui personaj, un „dincolo" ideal pentru care se fac sacrificii, compromisuri și aranjamente. Privit astfel, Occidentul este opusul spațial al unui oraș din care pleacă nemulțumiții și care se închide

peste cetățenii conformiști, blazați, obosiți sau prea cuminți. Occidentul nu este doar o realitate geografică, ci miza concretă a evadării, a desprinderii, a fugii. Din orașul curățat de ploaie pleacă Mihaela, Sorina și copilul Costeluș (urmând modelul impus de Nae și de Nicu), iar Luci, prin mutarea în casa colonelului, va intra sub influența unui tată autoritar, grijuliu și duplicitar. Colonelul Vișoiu este primul tată marcant din universul lui Mungiu, contrabalansând varianta tatălui adoptiv (cu o sexualiate incertă) care îl ia sub aripa sa protectoare și occidentală pe Costeluș. În *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, secvența cu tatăl Găbiței, deși filmată, a căzut la montaj, iar tatăl lui Adi, deși detașat de masa invitaților la festinul aniversar, întărește doar ideea unui matriarhat de apartament (mama sărbătorită este motorul familiei, susținută cu piureul minune).

Occident exploatează narativ modelul stratificării din *Secvențe*, filmul lui Alexandru Tatos și povestea disociată pe personaje a lui Nae Canafil din *E pericoloso sporgersi*.

Mungiu preia de la Tatos știința orchestrării, a narațiunii expuse pe mai multe etaje, cu fracționări evidente. La Mungiu, povestea este un întreg flexibil, cu suprapuneri, reluări și reveniri, construite pe linia de forță a personajului.

Chiar din secvența căminului, spațiul în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007, scenariul: Cristian Mungiu) este o crustă de simboluri aderentă la derma personajelor. În camera de cămin, Găbița și Otilia se mișcă într-o incintă al cărei punct de fugă este plasat într-un exterior nebulos, hibernal, iar cele două eroine sunt gardate de obiectele simbolice din zona mesei (mușamaua, acvariul cu cei doi pești, ceasul, banii, lampa de birou, pachetul de țigări, țigara fumegând, laptele demachiant Doina). Pe suprafața mesei, obiectele sunt îngrămădite în zona Găbița, lăsând în partea Otiliei doar recipiente goale (farfuriile și ceașca). Camera celor două este o construcție simetrică, cu un ax marcat de obiectele din fereastră și de scaun, iar pe această linie centrală aparatul planează, se retrage (ferindu-se de Otilia) într-o vibrație aproape imperceptibilă.

Structura simetrică a spațiului se regăsește doar la nivelul camerelor (de cămin, de hotel, de bloc de locuințe, de restaurant), aducând o aparentă stabilitate personajelor și închizând incintele într-o centură protectoare.

În 1987, în România, pericolele veneau din exteriorul ceţos, întunecat, punctat de răzleţe pete de lumină. Prin deplasările în exterior, Otilia, personajul cel mai mobil, leagă cele trei spaţii ale dramei: căminul, hotelul şi blocul de locuinţe. În exterior, Otilia este prinsă în capcanele metalice ale tramvaielor (blatul spre facultate, drumul spre locuinţa lui Adi şi fuga spre ghena--mormânt, cu fetusul învelit în giulgiul-prosop), ale autobuzului (drumul dintre locuinţa lui Adi şi hotel) sau ale maşinii lui Bebe, din care asistă imobilă la discuţia lui Bebe cu mama senilă şi indisciplinată.

Dacă la Porumboiu încăperea se strânge în jurul personajelor ca o armură de mucava, la Mungiu fiecare personaj are un mod particular de inserţie în spaţiu, care ţine de gradul său particular de adaptare, de cameleonismul său spaţial; Bebe se mulează pe volumele oricărei incinte, Găbiţa trece cu nonşalanţă de la camera de cămin la cea de hotel şi apoi la restaurant, Otilia, stânjenită, tensionată, însingurată, pare într-o permanentă trecere şi neadaptare.

Otilia este de fapt un mesager (fără nicio aderenţă spaţială) între salonul bunăstării socialiste (casa părintească a lui Adi) şi infernul fricii (strada). Stingheră, străbate singură labirintul comerţului clandestin de cămin, al străzilor cenuşii ale oraşului, înlesneşte accesul în spaţiile interzise (hoteluri păzite de gardieni placizi, dar vigilenţi), trece peste fractura dintre umila lume căministă şi mica burghezie roşie care înmagazinează cantităţi enorme de alimente ca semn al rezistenţei prin îndopare, parcurge traseul morţii în căutarea ghenei care înghite deşeurile vieţii cotidiene (gunoaiele menajere), dar şi fetusul (gunoiul erotismului clandestin).

La Mungiu, în *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*, blocul de locuinţe este locul opulenţei alimentare, al bunăstării ascunse, al conformismului protector, dar şi al dejecţiilor evacuate prin toboganul ghenei (un intestin purificator care străbate fiecare clădire a oraşului). În blocul familiei de medici şi al odraslei lor, un candidat medicinist eşuat la Chimie, Otilia ajunge printr-o fisură (făcută de trecerile a două tramvaie paralele care urmează sensuri contrarii) şi-l părăseşte trecând un pod metalic. Sufrageria şi camera lui Adi sunt spaţii simetrice compoziţional, filmate pe axul încăperii.

Expuşi şi încremeniţi într-o poză de familie, mama, Adi, Otilia şi tatăl domină masa, aglomerarea ei alimentară, organizată în jurul verticalei unei sticle de Ballantine's (extrem de preţioasă în epocă). Subiectele de conversaţie în cascadă îi dezvăluie Otiliei previzibilul destin casnic: membră a familiei care-i va încredinţa secretul piureului de cartofi ca soluţie a armoniei conjugale. Trecerea podului metalic semnifică ieşirea din fanta domestică a spaţiului urban şi intrarea în realitatea clandestinităţii şi a morţii.

Fuga Otiliei prin oraşul întunecat este de fapt trecerea printr-un infern tăcut, punctat de scrâşnituri, lătrături, zgomote metalice sau înăbuşite de paşi. Otilia aleargă prin acest infern plasat atât în zona vizibilă, permisă, legală (viaţa de cămin, viaţa de familie), cât şi în cea ascunsă, ilegală (comerţul de cămin, cazarea la hotel, întreruperea sarcinii, aruncarea avortonului), ca un personaj activ care-şi asumă toate sarcinile (aprovizionarea de cămin, contactarea domnului Bebe, molestarea sexuală ca plată, debarasarea de avorton, legătura sentimentală cu progenitura mic-burghezilor medici).

Deşi Găbiţa este însărcinată, ea este inactivă sentimental, Otilia fiind implicată în relaţia sentimental-sexuală cu Adi. Mungiu stabileşte o subtilă relaţie sangvină între sexualitatea celor două: Găbiţa imobilizată la hotel expulzează fătul, iar Otilia are o sângerare nazală în tramvaiul care o duce spre petrecerea aniversară.

Titlul marchează o perioadă determinată, o motivaţie pentru implicarea lui Bebe în întreruperea sarcinii, un argument pentru delăsarea şi jocul dublu (faţă de Otilia) al Găbiţei.

Temporal, filmul se plasează în curgerea unei zile – de la dimineaţa ceţoasă până la întunericul dens, compact, umed. În timpul nopţii, Otilia, fugind de la petrecerea de familie spre hotel, traversează zona insalubră a unui cartier mărginaş şi urcă scara exfoliată a blocului-mormânt. Întunericul este la Mungiu o stare a materiei care îşi pierde contururile obişnuite, clare, arhitecturale, devenind o învălmăşire de forme, de umbre şi de lumini pâlpâinde, o aglomerare de volume cu texturi diferite: zgrunţuroase (suprafaţa tomberonului, zidurile barăcilor şi ale blocurilor), lucioase (străzile umede, vopseaua scării de bloc),

aeriene (aburii respirației), compacte (lumina lămpilor stradale care proiectează pete izolate pe suprafețele întunecate).

În *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, în secvența de început (în cămin) și în cea de final (în restaurant), cele două eroine sunt plasate față în față. Între cele două secvențe se întinde odiseea de o zi a Otiliei în timpul căreia conștientizează frica, singurătatea, responsabilitatea față de celălalt, sacrificiul, ascunderea, fuga.

Drumul dintre cămin și restaurant trece prin comerțul clandestin studențesc, prin facultate, continuă pe străzi, prin hoteluri, locuințe, culminând cu fuga funebră care despică întunericul dens, pământiu al orașului. Din întunecimea coridoarelor de cămin, Otilia ajunge în final la înălțimea unui bloc de locuințe, față în față cu ghena în care aruncă avortonul. Această simetrie formală a poveștii redimensionează întregul traseu al Otiliei, care conștientizează treptat statutul său de victimă a sistemului, a prietenei, a iubitului, a domnului Bebe.

Legendele rurale și urbane din *Amintiri din Epoca de Aur* (1 și 2) (2009, scenariul: Cristian Mungiu, regia: Cristian Mungiu, Constantin Popescu Jr., Ioana Uricariu, Răzvan Mărculescu, Hanno Höfer) sunt construite în jurul figurii unui tătuc local (activistul sau secretarul de partid, miliția nul, primarul) sau impus de la centru. Autoritatea paternală implică și prezența unei tentații interzise (atracție erotică, îndestulare individuală, ascensiune politică) sau a unui tabu încălcat (canoanele fotografiilor oficiale, principiile eticii și echității socialiste). Dacă în spațiul rural intrigile sunt legate de obiecte inedite (caruselul, stâlpul de înaltă tensiune), clădirea multietajată este punctul central al așezării urbane. Locuință sau sediu politic, construcția verticală reunește cele două principii ale urbei socialiste: percepera autorității plasate undeva sus și presiunea supravegherii. Pe verticala clădirii oficiale (acțiunea implică un du-te-vino între etaje) se întinde drama trădării fotografice în reprezentarea media a tătucului cu două căciuli.

Clădirea oficială este o încâlceală de coridoare lungi, un labirint al fricii pe care gâfâie supușii mărunți sau mai răsăriți din ierarhia de partid. Dacă *Legenda fotografului oficial* tratează clădirea ca pe un mamut ideologic pietrificat, *Legenda miliția nului lacom* și *Legenda vânzătorilor de aer* impun modelul clădirii

supraetajate ca spațiu al cotidianului și al formulelor de supraviețuire prin strategii de apartament. Chezașul judicioasei repartiții a bunurilor, miliția nul, înzestrat cu instincte de prădător, transmise și fiului, acționează împotriva codurilor morale legiferate de la centru: dosește excesul alimentar pentru consumul propriu. Pedeapsa cade inexorabil, ca într-o tragedie antică, excesul de carne și șorici este pulverizat într-un soi de flagelare publică a bogătanului de bloc.

Aliat într-o afacere... aeriană, cuplul din *Legenda vânzătorilor de aer* acumulează plusvaloare din vânzarea recipientului de bază al epocii socialiste: sticla reutilizabilă.

Raidurile întreprinse prin cămările blocurilor socialiste sunt instrumentele unei secțiuni prin clădirea în care se repetă, în fiecare apartament, același model comportamental. Mica infracțiune pare singurul accident care însuflețește traiul repetitiv al locatarilor păcăliți, impulsul ce rupe disciplina de bloc și perturbă canoanele economiei de cartier (problemele de la centrul de colectare). Ca în toate poveștile Epocii de Aur, devierea de la regulă, de la normă este pedepsită exemplar, nu atât de gardienii regimului, cât de un mecanism natural de eliminare a zeloșilor, a indisciplinaților și a inventivilor.

Înșurubat puternic în viața politică a satului-model, activistul de partid cade pradă unei mașinării (caruselul) care îl imobilizează (și centrifughează) în limita așezării rurale (*Legenda activistului în inspecție*), cei doi inventivi cercetători de aer la sticlă sunt deconspirați de păgubiții vigilenți de recipiente goale, șoferul care, printre desincronizările curselor cu orătănii, găsește găina de aur, dar și deliciile unei puicuțe dintr-un hotel de tranzit, este rapid retrimis în chingile conjugale (*Legenda șoferului de găini*). Lumea *Amintirilor* este inundată de un umor amar, de o blândețe înțelegătoare care netezește diferențele dintre îndoctrinați și activiști, dintre subalterni și șefi, dintre infractori și milițieni. Peste toate poveștile se întinde nevăzută, amenințătoare, înfricoșătoare umbra marilor conducători; dar, cu cât distanța față de centru este mai mare, cu atât pedeapsa pare desprinsă din poveștile unui *Boccaccio al epocii socialiste*, care sesizează evenimentul, dar ignoră ideologia.

După dealuri (2012, scenariul: Cristian Mungiu, inspirat de romanele nonficționale ale Tatianei Niculescu Bran) continuă *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* prin polarizarea poveștii pe două personaje feminine, plasate într-un spațiu închis („Aceasta este casa Domnului!"), ordonat după legi proprii („Crede și nu cerceta!"), cu interdicții formale evidente („Interzis celor de alte religii!") și cu o autoritate masculină care se substituie Tatălui (ceresc și biologic). Prima replică a filmului este un avertisment pe care Voichița i-l adresează Alinei: „Stai acolo!", încercând să-și protejeze prietena nu de pericolele feroviare (întâlnirea celor două are loc în gară), ci de impactul cu noul spațiu în care descinde. Și finalul leagă de replica „Fumați?!" (extrasă din conversația dintre cei doi polițiști din dubă) eliberarea personajelor de spațiul religios, prin coborârea ispitei în trăirile mireanului (fumatul fusese inclus printre primele abateri în *Îndreptarul* celor 464 de păcate). Și comentariul celor doi polițiști despre o crimă de familie, cu extensii online, poziționează moartea de la mănăstire în axele cotidianului, o „desacralizează", dar îi dă și dimensiunea de caz clasat, îndosariat, depozitat în fișetele metalice ale secției de Poliție vizitate de Voichița pentru ridicarea pașaportului.

Între cele două limite se construiește, în interiorul unei realități nonficționale (evenimentele din 2005 de la Tanacu), povestea unei relații de „transsubstanțiere" emoțională, urmărită în fațetări micronice, o îngemănare de scopuri „spirituale" îndeplinite cu mijloacele privațiunii și ale torturii (post, penitență, exorcizare), un amestec de bune intenții cu finalizări criminale, un discurs asupra autorității divine, parentale, polițienești.

Alina, fiica rătăcitoare a unui spânzurat, pătrunde în comunitatea de tip familial a mănăstirii, unde stareța-Mami administrează treburile domestice, iar Tati, în urma experiențelor mistice, pe cele spirituale. Alina este un oaspete (*hospes hostis* – oaspetele dușman), un intrus care a venit într-o scurtă invazie de recuperare a bunului său: Voichița, „sora" de orfelinat (devenită între timp soră într-o congregație religioasă). Alina este o hoinară; de la orfelinat a trecut în anexele gospodărești ale domnului Nușu, a consumat experiența muncii în Germania (patria pedofilului de la orfelinat), a inițiat angajarea pe un vapor de croazieră, în

timp ce Voichiţa s-a fixat în schema de muncă şi de crez a mănăstirii Dealul Nou. Alina are o biografie cu experienţe şi legături familiale: un tată sinucigaş, un frate tâmp, lipsit de orice posibil paternalism faţă de soră, o mamă care a abandonat-o, „protectori" care au exploatat-o. În schimb, Voichiţa este fata care a stat cocoţată, precum Camelia, pe munţii de deşeuri din spatele căminului, în aşteptarea unui loc vacant în familia lui Tati. Secvenţa iniţială a filmului, în care Voichiţa este prinsă în defileul metalic dintre două trenuri (şi Otilia din *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* era dirijată spe casa lui Adi prin fracturarea spaţiului dintre două tramvaie), defineşte vizual întregul traseu al eroinei, care se va plasa permanent în zona noii protecţii familiale (mănăstirea), în locul instabil în care ataşamentul religios exclude loialitatea amical-amoroasă. Moartea Alinei este sacrificiul prin care Voichiţa conştientizează limitele noul cămin: casa Domnului, organizată pe modelul gospodăresc al unei familii (cu bucătării şi cămări burduşite cu hrană), cu probleme administrative şi organizatorice, cu dependenţe ierarhice (faţă de episcopie) şi libertăţi asumate (renunţarea la salariu şi slujbele clandestine). Ruptă spaţial de lume, dar integrată spiritual în valorile urbei (loc de pelerinaj pentru orăşeni), mănăstirea este o entitate teritorială şi religioasă organizată conform inscripţiei de la poartă: „Aceasta este casa Domnului! Interzis celor de alte religii! Crede şi nu cerceta!".

Plasată în vârful dealului, pe linia unei *axis mundi* impuse de relieful natural, mănăstirea Dealul Nou pare un punct de observaţie orientat asupra oraşului din Vale, în exteriorul incintei, existând chiar o belvedere de unde Voichiţa priveşte spre îndepărtata lume a mirenilor. În curtea mănăstirii, dependinţele gospodăreşti improvizate strâng biserica, netencuită şi nepictată, în încercuirea nu doar a unor construcţii utilitare, ci o prind în ritmul muncilor domestice, o obligă să-şi coreleze ortopraxisul cu munca agrară. *Homo religiosus* împarte acareturile cu *homo agraricus*!

Câini, orătănii, călugăriţe, credincioşi şi angajaţi străbat curtea mănăstirii într-o forfotă mai degrabă lucrativă decât ritualică, pregătind deplasările de grup dintre agheasmatar, atelierul de tâmplărie, biserică şi chilia Voichiţei, din timpul exorcizării Alinei.

În secvențele de exorcizare, mișcările blocului negru al grupului de călugărițe prin curtea albită de nea a mănăstirii nu au nimic hieratic, solemn, ci par retragerile și înaintările unei mici colectivități panicate, înfricoșate, care-și regăsește sensul existenței monahale (grup care-și asumă viețuirea ca un individ) în efortul colectiv de a înlătura primejdia „răului".

Prin sarcinile sale domestice, Voichița este în relație directă cu fântâna, asociată simbolic cu principiul feminității și cu semnificația de ochi al pământului deschis spre cer, din perspectiva mitologiei populare. Majoritatea muncilor prestate de Voichița au un caracter htonic (de exemplu, lipirea sobei, decojirea cepei), făcând evident sensul ascendent al activităților sale ulterioare (reînnodarea sforilor clopotului, folosite pentru legarea Alinei, smulgerea perdelelor în flăcări, supravegherea împrejurimilor). Această verticalizare a personajului ține de procesul remarcat de regizorul Bertrand Tavernier, care observă că fiecare plan cinematografic este o formă de extindere a personajului, o vizualizare a unei mișcări interioare, o plasticizare a stărilor sale emoționale.

Dacă în curte se desfășoară cele mai dramatice secvențe ale filmului, trasate cu precizie grafică prin proiectarea siluetelor negre pe suprafețe întunecate sau luminoase (legarea și mutările Alinei), în interior sunt plasate cele mai tensionate secvențe ale filmului.

Chilia Voichiței închide în limita stabilită de covorul învârstat (similar gratiilor unei închisori) un spațiu cu două puncte de maximă densitate narativă: patul Voichiței și patul Alinei. De cele două obiecte se leagă oscilațiile legăturii dintre cele două personaje: inițial, Alina se instalează în zona Voichiței (așezarea Alinei pe patul Voichiței, împachetarea lucrurilor Voichiței de către Alina, căutarea pachetului de vată), ulterior ea retrăgându-se în patul liber, unde își va ademeni fosta protejată (frecția cu spirt, apropierea castă de liniștire, somnul una lângă alta). Relația dintre cele două, intermediată de cele două paturi, dezvăluie nuanța de sexualitate din trecut, decantează iubirea de nesiguranță și frică, impune fracturarea camerei în două zone opuse, separate de lumina lămpii.

În cinci secvențe, Mungiu grupează călugărițele de la Dealul Nou în jurul mesei: bucătăria în care se desfășoară procesul de pregătire și de îngurgitare a hranei devine astfel pandantul bisericii și polul lumesc al mănăstirii. Alimentele (mămăliga, murăturile, ceapa, foile de viță, ouăle, peștii încă vii), ustensilele casnice, conservele au o pregnanță vizuală specială, o densitate care le fixează pe suprafețele mobilierului. În secvențele din trapeză, masa ca obiect devine un fel de barieră care blochează aparatul de filmat în marginea acestui spațiu (în mod similar va fi plasat și patul în secvențele de spital), personajele fiind prinse între volumul masiv al corpului de mobilier și planurile de profunzime ale încăperii (procedeul compozițional amintește de pictura lui Masaccio, care își plasează personajele în spatele unor blocuri cromatice). Tot în trapeză se configurează și poziția Alinei în cadrul comunității religioase, de la prima cină în familie și până la absența finală, datorată postului.

În contrapondere cu tratarea spațiului bucătăriei, Mungiu eliberează naosul (încăperea centrală a bisericii) de orice decorativism (lipsa picturii) și de masivitatea obiectelor de mobilier, expunând însă gradat diferite valori ale luminii: intrarea este învăluită în umbre, în timp ce zona din fața altarului are o luminozitate care nu mai permite nicio ascundere. În acest loc, Alina îl coboară pe Tati din celest în trupesc, acuzându-l de legături sexuale cu „poponarele". În același loc, Voichița, blindată în zalele unui tricotaj grosier (prima ei îmbrăcăminte laică) și plasată în poziția preotului care se adresează enoriașilor, participă la reconstituirea exorcizării. Față în față cu acuzații și anchetatorii, Voichița își dezvăluie o nebănuită inflexibilitate tăioasă, preluată de la Alina, a cărei moarte capătă astfel sens: după ce a trăit calvarul căminului protejată de prietena bătăioasă, după ce a trecut prin familia de tip religios, după experiența morții, novicea s-a eliberat. Dar și în lumea laică drumurile sunt înnoroite (ultima secvență a filmului)...

Cele 150 de minute ale filmului acoperă o perioadă temporală de câteva zile. Dacă în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* există o unitate de timp, pliabilă pe estetica planului-secvență, în *După dealuri* esențială este concentrarea spațială. În perimetrul mănăstirii, Mungiu

(„Nebănuite sunt căile răului", interviu cu Cristian Mungiu, *BeWhere*, nr. 11, octombrie 2012) dozează narațiunea pe zile și nopți, sparge „obiectivitatea" planului-secvență în momentele de climax (a doua legare a Alinei), construiește fiecare încadratură curățând-o de generalități, încărcând-o cu detaliile cotidianului, acordând-o cu universalul.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bibliografie

*** *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, București, 1980.

Aumont, Jacques, Berlaga, Alain, Marie, Michel, *Estetica filmului*, Editura Idea, Cluj-Napoca, 2007.

Bachelard, Gaston, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1997.

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile voinței*, Editura Univers, București, 1998.

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999.

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000.

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Editions du Seuil, Paris, 1963.

Barthes, Roland, *Critique et Vérité*, Editions du Seuil, Paris, 1966.

Barthes, Roland, *Mitologii*, Editura Institutul European, Iași, 1997.

Barthes, Roland, *Eseuri critice*, Editura Cartier, Chișinău, 2006.

Barthes, Roland, *Imperiul semnelor*, Editura Cartier, Chișinău, 2007.

Barthes, Roland, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Editura Idea, Cluj-Napoca, 2009.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985.

Bremond, Claude, *Logica povestirii*, Editura Univers, București, 1981.

Cantacuzino, Ion, Gheorghiu, Manuela (coord.), *Cinematograful românesc contemporan: 1949-1975*, Editura Meridiane, București, 1976.

Cantacuzino, Ion, Rîpeanu, B.T., *Producția cinematografică din România, 1897-1970. Filmografie adnotată. Filmul de ficțiune (1897--1930)*, Academia Română, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu", Arhiva Națională de Filme, 1970.

Carabăț, Dumitru, *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, Editura Fundației PRO, București, 1998.

Carabăț, Dumitru, *Studii de tipologie filmică*, Editura Fundației PRO, București, 2000.

Caragiale, Ion Luca, *Momente și schițe*, Editura Adevărul, București, 2010.

Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc: 1897-2000*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.

Cernat, Manuela, *A Concise History of the Romanian Film*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982.

Cernat, Manuela, *Filmul și armele: tema păcii și a războiului în filmul european*, Editura Meridiane, București, 1983.

Cohen, Keith, *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, New Haven, 1979.

Connor, Steven, *Cultura postmodernă*, Editura Meridiane, București, 1999.

Cook, David A., *A History of Narrative Film*, W.W. Norton, New York, Londra, 1996.

Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (coord.), *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor stabilite prin votul a 40 de critici*, Editura Polirom, Iași, 2010.

Corciovescu, Cristina, Mihăilescu, Magda (coord.), *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*, Editura Polirom, Iași, 2011.

Corciovescu, Cristina, Rîpeanu, Bujor T., *1234 cineaști români*, Editura Științifică, București, 1996.

Corciovescu, Cristina, Rîpeanu, Bujor T., *Cinema... un secol și ceva*, Editura Curtea Veche, București, 2008.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1: L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2: L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Ce este filozofia?*, Editura Pandora, Târgoviște, 1998.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, Editura Art, București, 2007.

Fulton, Helen, *Film Narrative and Visual Cohesion, Narrative and Media*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978.

Greimas, Algirdas Julien, Ricœur, Paul, „On Narrativity", *New Literary History*, nr. 20, 1989.

Hawking, Stephen, *Scurtă istorie a timpului*, Editura Humanitas, București, 2004.

Herman, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2002.

Herman, David, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Malden, 2009.

Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Londra, 2005.

Houellebecq, Michel, *Particulele elementare*, Editura Polirom, Iași, 2006.

Iliu, Victor, *Fascinația cinematografului*, Editura Meridiane, București, 1973.

Littera, George, „Și Ciulei... și Pintilie", *Cinema*, nr. 9, 1968.

Littera, George, „De la *Moara cu noroc* la *Pădurea spânzuraților*: în căutarea limbajului", în Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu (coord.), *Cinematograful românesc contemporan: 1949-1975*, Editura Meridiane, București, 1976.

Lothe, Jakob, *Narrative in Fiction and Film*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Metz, Christian, „La grande syntagmatique du film narratif", *Communications*, nr. 8, 1966.

Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Mihail, Jean, *Filmul românesc de altădată*, Editura Meridiane, București, 1967.

Plett, Heinrich, *Știința textului și analiza de text*, Editura Univers, București, 1983.

Pop, Mihai, *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Editura Univers, București, 1983.

Potra, Florian, *Experiență și speranță*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Potra, Florian, *O voce din off*, Editura Meridiane, București, 1975.

Potra, Florian, *Aurul filmului*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureși, 1984.

Potra, Florian, *Aurul filmului*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1987.

Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton De Gruyter, 1982.

Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2003.

Richard, Jean-Pierre, *Literatură și senzație*, Editura Univers, București, 1980.

Ricœur, Paul, *Time and Narrative*, vol. III, University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Rîpeanu, Bujor T., *Filmat în România*, vol. I-II, Editura Fundației PRO, București, 2004.

Ryan, Marie-Laure, *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2004.

Starobinski, Jean, *Relația critică*, Editura Univers, București, 1974.

Sterea, Dumitru, *Spațiul cuantificat. Model de Univers*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

Șklovski, Victor, *Despre proză*, Editura Univers, București, 1976.

Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, București, 1983.

Vargas Llosa, Mario, *Povestașul*, Editura Humanitas, București, 2011.

White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1978.

Zafiu, Rodica, „«Consumism»/«consumerism»", *România literară*, nr. 35, 2002.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Index de filme

A

A fost sau n-a fost? (2006) 86, 199--200, 216
Adela (1985) 106
Amintiri din Epoca de Aur (2009) 220
Amor fatal (1911) 9
Angela merge mai departe (1981) 109
Anotimpuri (1963) 59
Apa ca un bivol negru (1970) 82--84, 91, 110, 182
Asphalt Tango (1995) 187-190
Așa e viața (1928) 26, 33
Atunci i-am condamnat pe toți la moarte (1972) 89-90
Aurora (2010) 188, 192, 195-198, 204

B

Balanța (1992) 125, 142, 144, 146, 150-152, 154, 156, 160
Baloane de curcubeu (1982) 110
Bing Bang (1934) 27
Boogie (2008) 213
Brigada lui Ionuț (1954) 42-43
Buzduganul cu trei peceți (1977) 90

C

California Dreamin' (nesfârșit) (2007) 204
Canarul și viscolul (1969) 93
Cătușe roșii (1942) 25
Cea mai fericită fată din lume (2009) 210-211
Chefu' (2012) 207
Cine are dreptate? (1989) 113
Colivia (2010) 206-207
Columna (1968) 38
Comoara din Vadul Vechi (1964) 48-49
Concurs (1982) 109, 174-175, 177, 183-184
Craii de Curtea Veche (1995) 117
Croaziera (1981) 103, 108, 113, 121, 126, 128-130, 137-138
Cursa (1975) 86, 109, 119-121, 123, 138

D

Dacii (1967) 38, 76
Datorie și sacrificiu (1925) 21, 23
De ce trag clopotele, Mitică? (1981) 113, 139, 144-146, 154, 156
Din dragoste cu cele mai bune intenții (2011) 208
Din grozăviile lumii (1920) 17
Dincolo de nisipuri (1974) 80, 113
Dincolo de pod (1976) 80
Directorul nostru (1955) 44
Donnie Darko (2001) 209
Dreptate în lanțuri (1983) 111, 177
Drum în penumbră (1972) 84, 86
Dubul aurului (1974) 80, 99
Duminică la ora 6 (1965) 66-69, 125, 144
După dealuri (2012) 222, 225

E

E pericoloso sporgersi (1993) 116, 187-190, 217

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ediție specială (1977) 120, 122-123, 138
Elevator (2008) 214
Erupția (1957) 49
Eu când vreau să fluier, fluier (2010) 211
Explozia (1972) 84-85

F

Falansterul (1979) 91
Faleze de nisip (1983) 105, 113, 174, 178
Felix și Otilia (1971) 79, 164
Filantropica (2002) 187, 190
Filip cel bun (1975) 86, 170, 174, 179-180
Flăcăul cu o singură bretea (1991) 167
Francesca (2009) 214
Furia (2002) 212-213

G

Gioconda fără surâs (1967) 184, 186
Glissando (1982) 105, 133, 135
Gogulică cheferist (1929) 27

H

Haiducii (1929) 16
Hârtia va fi albastră (2006) 213
Hotel de lux (1992) 115, 183-184

I

Iacob (1988) 106, 135-136
Iancu Jianu (1929) 16
Iarba verde de acasă (1977) 87, 108
Ilustrate cu flori de câmp (1975) 86-87
Independența României (1912) 11-15, 22, 190
Ivan cel Groaznic (1944) 186

Î

Înainte de tăcere (1978) 93
Înghițitorul de săbii (1982) 104-105
Înșir-te mărgărite (1911) 9
Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu (1980) 185-186

L

La capătul liniei (1982) 109
La „Moara cu noroc" (1956) 45-49
Lache în harem (1927) 27
Legături bolnăvicioase (2006) 214
Leiba Zibal (1930) 23-24
Lia (1927) 20-21
Lord (2009) 206-207
Lumina palidă a durerii (1981) 166-170

M

Maiorul Mura (1927) 28-30
Manasse (1925) 18, 20-21
Marfa și banii (2001) 192, 194-196, 198
Marți, după Crăciun (2010) 213
Meandre (1967) 70-71
Mere roșii (1976) 91, 159, 161
Milionar pentru o zi (1924) 28, 30
Mireasa din tren (1980) 104
Mitrea Cocor (1952) 40-41, 49
Moara lui Călifar (1984) 105
Moartea domnului Lăzărescu (2005) 192-196, 198
Morometii (1986) 87, 106

N

Năbădăile Cleopatrei (1925) 28
Năpasta (1982) 104
Neamul Șoimărești (1965) 38
Noiembrie, ultimul bal (1989) 182
Nufărul roșu (1955) 44
Nunta de piatră (1973) 77, 80, 82, 94, 169, 176

O

O lacrimă de fată (1980) 87
O noapte de pomină (1939) 24

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O noapte furtunoasă (1942) 30-32, 35, 77
O vară de neuitat (1993) 115, 144, 148-150
Occident (2002) 187, 215-217

P

Pas în doi (1985) 179-180
4 luni, 3 săptămâni și 2 zile (2007) 86-87, 131, 192, 217-218, 220, 222-223, 225
Pădurea spânzuraților (1964) 61, 64, 69, 77-78
Periferic (2010) 215
Pescuit sportiv (2009) 205-206, 209
Piatra lui Osman (1929) 23
Polițist, adjectiv (2009) 163, 188, 196, 199-201, 204
Prea mic pentru un război atât de mare (1970) 89
Prea târziu (1996) 115, 150, 152, 154
Prin cenușa imperiului (1976) 81
Printre colinele verzi (1971) 78, 113
Privește înainte cu mânie (1992) 115
Proba de microfon (1980) 121, 123, 127, 138
Probleme personale (1981) 103
Puterea și adevărul (1971) 84

R

Rămânerea (1992) 113
Răsună valea (1949) 38-40, 43
Războiul 1877-1878, româno-turc (1911) 9
Reconstituirea (1969) 38, 72-73, 77-78, 113, 144, 180
Restul e tăcere (2008) 187, 190
Rochia albă de dantelă (1989) 104, 181

S

Să mori rănit din dragoste de viață (1983) 111, 125
Secvențe (1982) 91, 109, 159, 161--162
Semnul șarpelui (1981) 104
Senatorul melcilor (1995) 117, 137--139
Sezonul pescărușilor (1985) 113
Stare de fapt (1995) 116-117
Stop-cadru la masă (1979) 92
Sunrise: A Song of Two Humans (1927) 196

T

Tănase Scatiu (1976) 81, 171, 173
Terminus paradis (1998) 115, 153, 157, 159
Timp liber (1993) 115
Toată lumea din familia noastră (2012) 210
Trecătoarele iubiri (1974) 184, 186
Tudor (1963) 38, 75

U

Ultima noapte a copilăriei (1966) 60
Un bulgăre de humă (1989) 113
Un film cu o fată fermecătoare (1967)
Unde la soare e frig (1991) 113-114

V

Valurile Dunării (1960) 55-57
Venea o moară pe Siret (1929) 23
Viața nu iartă (1958) 52-54

Z

Zidul (1975) 90-91

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Argument 5

I. Primitivismul narativ și prefigurarea limbajului cinematografic (1912-1942) 7
Despre soldați și justițiari: de la *Independența României* la *Haiducii* 11
Din melodramă în melodramă 16
Așa e... filmul 25
O noapte furtunoasă 30

II. Spre o coerență filmică și narativă (1949-1970) 37
Răsună cinematografele 38
La „Moara cu noroc" 45
Erupția 49
Viața nu iartă 52
Valurile Dunării 55
Anotimpuri 59
Ultima noapte a copilăriei 60
Pădurea spânzuraților 61
Duminică la ora 6 66
Meandre 70
Reconstituirea 72
Epopeea națională 75

III. Structuri filmice și diversificare narativă (1970-1980) 77
Reconstituiri filmice: impactul cu literatura 77
Tentația cotidianului 82
În căutarea narativității 88
Nunți, evoluții și înmormântări 94

IV. Supremația cantității (1979-1989) 103
Ecranizările, faleze de celuloid? 104
La capătul... realității 108
Glissandi în... narativitate 110

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V. Regăsiri și reorientări narative (1990-2000) 113

VI. Autori și opere 119
Mircea Daneliuc, proba de cinema 119
Cursa 119
Ediție specială 122
Proba de microfon 123
Croaziera 128
Glissando 133
Iacob 135
Senatorul melcilor 137
Lucian Pintilie, *Balanța* filmului românesc 139
De ce trag clopotele, Mitică? 139
Balanța 144
O vară de neuitat 148
Prea târziu 150
Terminus paradis 153
Alexandru Tatos, de la plan-detaliu la *Secvențe* 159
Mere roșii 159
Secvențe 161
Iulian Mihu, despre erori și morminte 164
Felix și Otilia 164
Lumina palidă a durerii 166
Dan Pița, între piatră și dantelă 170
Filip cel bun 170
Tănase Scatiu 171
Concurs 174
Dreptate în lanțuri 177
Faleze de nisip 178
Pas în doi 179
Rochia albă de dantelă 181
Noiembrie, ultimul bal 182
Hotel de lux 183
Malvina Urșianu, trecătoarele povești 184
Nae Caranfil sau realitatea „cinematropică" 187

VII. O nouă narațiune, același cinema? (2005-2012) 191
Cristi Puiu, *Aurora* anului 2005 192
Marfa și banii 192
Aurora 195
Corneliu Porumboiu: a fost, este, va fi 199
Cristian Nemescu, Cinema Dreamin': *Nesfârșit* 204

BCU IAȘI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Adrian Sitaru, *Din dragoste* (de cinema) *cu cele mai bune intenții* (pentru narațiune) 205
Toată lumea din familia Cinema: Jude, Șerban, Muntean, Giurgiu, Dorobanțu, Păunescu, Apetrei..... 210
Cristian Mungiu, spre *Occident* dinspre *După dealuri*..... 215

Bibliografie..... 227

Index de filme..... 231

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În colecția Cinema

au apărut:

Alex. Leo Șerban – *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*

Andrei Gorzo – *Bunul, răul și urâtul în cinema*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. I: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. II: *De la „Ultimul dintre oameni" la „Don Juan" (1924-1927)*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. III: *De la „Cântărețul de jazz" la „Luminile orașului" (1927-1931)*

Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor stabilite prin votul a 40 de critici*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. IV: *De la „A noastră-i libertatea" la „Pe aripile vântului" (1931-1939)*

Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*

Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. V: *De la „Cetățeanul Kane" la „Trăiască Mexicul!" (1939-1979)*

Marilena Ilieșiu, *Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012)*

BCU IAȘI - CAROL I UNIVERSITY LIBRARY

www.polirom.ro

Redactor: Ramona Lupu
Coperta: Laurențiu Midvichi
Tehnoredactor: Constantin Mihăescu

Bun de tipar: februarie 2013. Apărut: 2013
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700506, Iași, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53 • C.P. 15-728
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la Tipografia LIDANA, Suceava
Tel. 0230/517.518, 206147; Fax: 0230/206.268

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2013/263
4.50

CINEMA

Într-o fascinantă incursiune în cinematografia românească, Marilena Ilieșiu examinează modul în care sunt spuse poveștile în filmele din diferite epoci, începând cu cea „primitivă" și până în prezent. Filme cu subiect istoric, filme în care povestea este distorsionată de ideologie, filme centrate pe personaje – toate se regăsesc în această vastă panoramă a producțiilor românești ce include titluri mai mult sau mai puțin cunoscute publicului actual, de la *Independența României*, *Dacii* și *Columna*, trecând prin *O noapte furtunoasă*, *Răsună valea*, *Apa ca un bivol negru* și ajungând până la *Marfa și banii*, *Francesca* și *După dealuri*.

Primitivismul narativ și prefigurarea limbajului cinematografic (1912-1942) • Spre o coerență filmică și narativă (1949-1970) • Structuri filmice și diversificare narativă (1970-1980) • Supremația cantității (1979-1989) • Regăsiri și reorientări narative (1990-2000) • Autori și opere • O nouă narațiune, același cinema? (2005-2012)

EDITURA POLIROM
ISBN 978-973-46-3338-8
www.polirom.ro
Carte publicată și în ediție digitală

Pe coperta: Fotogramă din filmul *După dealuri* – Director de imagine Oleg Mutu